. JAHRGANG 1961 · HEFT 3

MASKE UND KOTHURN

IERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT
erausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln-Nippes.

INHALT HEFT 3:

Aufsätze

Seite

Der deutsche Barockmensch und sein Theater. Von Willi Flemming (Mainz). Mit Tafel V 197

Das österreichische Barocktheater. Von Heinz Kindermann (Wien). Mit Tafel VI, VII und VIII 209

Elemente der Barockoper. Von Margret Dietrich (Wien) 223

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

„LEBENDIGES BAROCKTHEATER"

— so könnte man den gemeinsamen Nenner dieses Heftes umschreiben, denn vier seiner Beiträge hängen mit der vorjährigen Bregenzer „Theatergeschichtlichen Woche" zusammen, die vom „Barocken Welttheater" handelte, weil Bregenz mit seinen großzügigen Wasser-Inszenierungen auf dem Bodensee die barocke Tradition der einstigen faszinierenden Wasserspiele des Wiener Hofes wieder aufnimmt. Wirkende Vergangenheit und weiterbauende theatralische Gegenwart wurden so einander gegenübergerückt. Die im vorliegenden Heft abgedruckten Beiträge von Willi Flemming, Heinz Kindermann, Margret Dietrich und Ludwig Welti sind aus diesen Bregenzer Vorträgen entstanden und atmen deshalb die Unmittelbarkeit des gesprochenen Wortes. Günter Schönes Bregenzer Vortrag über das „Barocke Feuerwerkstheater" wurde schon im Jahrgang VI., S. 341 ff., von „Maske und Kothurn" vorweggenommen. Hingegen fügten wir noch — außerhalb des Bregenzer Kreises — den Beitrag von Filip Kumbatović hinzu, weil er die Ausstrahlung mitteleuropäischer Barockkultur auf einen wichtigen Teil des südslawischen Theaters erschließt. Naglers Metastasio-Beitrag aber betritt die Schwelle zwischen Barock und Rokoko.

Die Redaktion.

DER DEUTSCHE BAROCKMENSCH UND SEIN THEATER

Von Willi Flemming (Mainz)

Mit Tafel V

Es ist nicht von ungefähr, daß wir uns hier in Bregenz mit dem Barock beschäftigen; von der Baugeschichte des Barocks her betrachtet, ist die Vorarlberger Schule außerordentlich wichtig, denn es sind die ersten deutschen Baumeister, die von hier ausgehen, Baumeister und Stukkateure, was in dieser Zeit noch sehr selten ist, weil ja meistens alles aus Italien geliefert wird. Deutsche Handwerker, die im Bodenseegebiet und darüber hinaus im Allgäu malten, bauten, schufen. Es ist dies die berühmte Sippe der Beer, Vater und Sohn, und der ihnen verschwiegerten Thumb, zwei Brüdern, die also als erste wichtige deutsche Barockbaumeister wirklich deutsches Barock bauen; im Wetteifer mit den Dientzenhofers, die ja auch sehr früh für Deutschland deutsches Barock schufen.

So sind wir hier besonders aufgerufen, uns mit dem Barock zu beschäftigen, es nicht nur von außen zu betrachten, sondern von innen her zu verstehen, was Barock denn eigentlich ist. Man meinte das Barock dadurch „erklären" und zugleich werten zu können, daß man es als Rückstoß des Mittelalters bezeich-

nete. Jedoch trifft das weder Wesen noch Kultur dieses Zeitalters. Es ist eine eigengeartete Epoche, die im ganzen das 17. Jahrhundert ausfüllt. Wahrlich, es war eine schwere Zeit. Sie beginnt mit dem Dreißigjährigen Krieg, der ein verwüstetes Mitteleuropa hinterläßt. Kaum hat man einigermaßen wieder aufgebaut, so folgen in den achtziger Jahren schon wieder schwere Ereignisse. Auf der einen Seite, im Osten, die Belagerung von Wien durch die Türken und fast gleichzeitig im Westen die schweren Erlebnisse im Elsaß, von denen heute noch neben vielen Ruinen von Burgen jene des Heidelberger Schlosses zeugt. Die freie Stadt Straßburg verlor ihre Selbständigkeit und wurde zu Frankreich eingemeindet. Dann am Ausgang der Barockzeit stehen wieder die beiden europäischen Kriege, der spanische Erbfolgekrieg (seit 1701), der ja für Habsburg so folgenschwer wird, weil er die Richtung der habsburgischen Politik nach dem Osten zwingt. Auf der anderen Seite gleichzeitig tobt der nordische Krieg (seit 1700) mit den Wagniszügen von Karl XII. von Schweden, der wieder für Nord- und Ostdeutschland so wichtig war.

Das Jahrhundert des deutschen Barock ist also wirklich keine Zeit ruhigen Wohllebens, selbstverständlichen Geldausgebens und Glanzes für Deutschland, nein, es ist eine Zeit der Mühsal, voll harter Arbeit am Wiederaufbau, ungefähr so wie wir es auch durchgemacht haben. Aber wie heute baute man auf, und zwar im neuen Stil, eben barock. Hauptsächlich zeugen prächtige Schloßanlagen, reiche Kirchen und Klöster von Macht und Willen, von Fleiß und Kunst. Aber wie anders wirkt die Bekrönung der Türme als die der gotischen Kathedralen! Schlank steigt das Filigran des Freiburger Münsters in den Himmel, welch grundanderes Lebensgefühl verraten die Zwiebelhelme der Barocktürme. Wird die Himmelssehnsucht nicht niedergepreßt durch die Not der Zeit? Die Menschen hatten Grund, ihr Dasein als „menschliches Elend" zu benennen, sich als „Ball des falschen Glücks" zu bezeichnen. Und dennoch bleibt ein Streben nach oben, endet das Turmdach in einer Spitze mit dem Kreuz. Ein Menschenideal schwebt ihnen vor, das alles Bedrücktwerden überkompensiert. Das zeigt auch die Plastik. Wie anders steht das Barockdenkmal des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter in Berlin da gegen den Gattamelata von Donatello. Dieser zeigt ein selbstsicheres So-sein, Schlüter ein geltungsbewußtes Sichfühlen (vgl. Abb. 2).

Was wir beim Bauwerk, ja selbst bei der Statue nur ahnen, spricht des Dichters Mund laut und deutlich aus. Da vermögen wir der Zeit ins Herz zu schauen. Es spiegelt sich in der Dichtung stets die Selbstbegegnung des Menschen und damit versucht sie eine Deutung der alten Sphinxfrage: Was ist der Mensch? So vermögen wir als Forscher aus den Stimmen der Dichter zu erkennen, wie das Ich des barocken Menschen strukturiert ist. Von dort aus können wir verstehen, in welcher Weise dieses Ich das Leben erlebt und gestaltet. Kultur aber ist einheitlich durchformtes Leben. Um eine Kulturepoche in ihrer inneren Eigenart zu verstehen, lohnt es sich, die Art des sie tragenden Menschentums genauer zu betrachten. Wie es das Reiterdenkmal schon zeigte, hat die Zeit ein ganz klares Ichbewußtsein. Das ist zwar nichts Neues, vielmehr fügt es sich damit

ein in einen umspannenden Zusammenhang mit der vorhergehenden wie folgenden Epoche. Schon für Luther und seine Zeit ging es um die Schicksalsfrage: wie bekomme ich einen gnädigen Gott? Der einzelne fühlte sich unmittelbar zu Gott; das Ich betonte sich gleichzeitig auch in der italienischen Renaissance als gesondertes Individuum. Im 18. Jahrhundert vergeistigte sich dieses Ich-Gefühl zur autonomen Persönlichkeit, steigerte sich zum magischen Ich der Romantik. Aber wie erlebt sich im 17. Jahrhundert das Ich in besonderer Weise, das muß nunmehr geklärt werden.

Da seufzt Andreas Gryphius: „Ich trage nur allein den Jammer, den ich trage." Spricht sich hier lediglich persönliche Bedrängnis aus? Allerdings verlor der Dichter mit fünf Jahren schon den Vater, mit zwölf auch die Mutter und war dann durch die Kriegsnöte seit seinem 15. Lebensjahr von einer Schule zur anderen zunächst in Schlesien getrieben worden, hatte danach in Danzig, schließlich in Holland sein Studium abgeschlossen. So darf er klagen: „In meiner ersten Blüt', im Frühling zarter Tage / Hat mich der grimme Tod verwaiset und die Nacht / Der Traurigkeit umhüllt; mich hat die herbe Macht / Der Seuchen ausgezehrt; ich schmacht' in steter Plage."

Und wie verwandt sind die Kindheitseindrücke des jungen Simplicius! Feuer, Plünderung, Mord und Seuchen werden fast alltägliche Dinge. Aber wir finden auch in anderen Sonetten von Gryphius das Alleinsein als tiefe innere Not, sehr im Gegensatz etwa zu Mörike oder auch zu Goethes: „Selig wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt." Wie schmerzlich klingt dagegen selbst in der äußeren Ruhe der Leydener Zeit: „Ich finde mich allein und leb in Einsamkeit." So ist das Ichbewußtsein stark, aber schmerzhaft. Das individuelle Sosein gilt als Grundtatsache: Wie in der Renaissance behält das Ich seine stark erlebte Geistigkeit und betont kräftig seinen persönlichen Bestand. Man empfindet und denkt durchaus personalistisch. Dementsprechend wird die Porträtmalerei weiter eifrig gepflegt und schafft der Plastiker Denkmäler. Trotzdem setzt sich das Ich nicht als alleinigen und höchsten Wert. Als vereinsamt erschauert es in seiner tristen Ichhaftigkeit. Das malt Andreas Gryphius wirksam aus in seinem Einsamkeitssonett und steigert es ins Sinnbildhafte:

„In dieser Einsamkeit der mehr denn öden Wüsten
Gestreckt auf wildes Kraut, an die bemooste See
Beschau ich jenes Thal und dieser Felsen Höh,
Auf welchen Eulen nur und stille Vögel nisten."

Das Ergebnis aber heißt:

„... Betracht' ich, wie der Mensch in Eitelkeit vergeh',
Wie auf nicht festem Grund all unser Hoffen steh' —"

Das ist nicht die Sondermeinung eines einzelnen Pessimisten, nein. Hier spiegelt sich das epochale Erlebnis von der bedrückenden Grundsituation der menschlichen Existenz in diesem Jahrhundert. Das Ich findet sich hineingestellt in stän-

dig neue Bedrängnis und Not. Der Maler bringt Ruinen als Mahnmal der Vergänglichkeit und der Vergeblichkeit alles menschlichen Bauens und Schaffens. „Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein", klagt Gryphius.

Einer der bedeutendsten deutschen Barockmaler hat im Kupferstich das Gegenstück zu Gryphius' Einsamkeits-Sonett geschaffen und mit aller Deutlichkeit schreibt Joh. Heinr. Schönfeld (1654) an die Totenkiste sogar das Kennwort vanitas (vgl. Abb. 1).

Das ganze Jahrhundert hindurch bleibt die Lebensstimmung düster. Gern wird als Sinnbild angesehen, daß die ersten Laute des Kindes ein Greinen sind. „Alsbald ein neues Kind / Die erste Luft empfindt, / So hebt es an zu weinen; / Die Sonne muß ihm scheinen / Den viermal zehnten Tag, / Eh' dass es lachen mag. / o Welt bei deinen Sachen / Ist Weinen mehr als Lachen." (Logau). Nicht anders empfindet man auch noch am Ende des Jahrhunderts, obschon damals viele der unmittelbarsten Schäden behoben waren. Noch Abschatz schreibt eine Arie mit dem Thema: „Das Leben verschwindet / In Trauern und Leid." Die Schlußstrophe beginnt pessimistisch: „Wer Hoffnung empfindet, / Hegt Schatten und Dunst..." und sie endet mit der Sentenz: „... Das Leben entschwindet / Wie Schatten und Dunst."

Simplicissimus wendet sich schließlich schroff vom Leben ab und wird Einsiedler. Ursprünglich schloß Grimmelshausen seinen Roman mit einer langen Absagerede: „Ade Welt." — Jedoch nicht nur von außen her fühlt sich der Mensch als ein „Spielball des falschen Glücks", des unzuverlässigen Fatums; auch von innen her weiß er sich bedroht. Gar zu leicht ist er affizierbar. Wohl hat das positive Seiten; er ist für alles Ungewöhnliche, Neue, besonders für das Ferne, Exotische aufgeschlossen. Nur zu sehr finden wir ihn hingegeben an alles Ausländische. Die Fremdländerei wird von den ersten Schriftstellern teils satirisch, teils pathetisch bekämpft. Aber die Labilität bleibt. Sie wird noch verstärkt durch eine unruhige Stößigkeit, durch explosive Ausbrüche. Das ergibt steile Aufschwünge und ebenso rasche Abstürze; jäh schlägt der Rausch um in Ernüchterung, auf den Überschwang folgt der Zusammenbruch. So werden in Roman wie Drama die Personen gezeichnet. Dieser Eindruck des Jähen, Ruckhaften, das keine Entfaltung oder Reifung kennt, keine Ruhe für innerseelische Läuterung erlaubt, wird noch dadurch verstärkt, daß das Emotionale als Aktionsebene des Seelenlebens erscheint. Man beobachtet all solche Vorgänge besonders aufmerksam, findet sich davon angesprochen und deutet deshalb das Innenleben überhaupt einseitig von dieser Seite her. So zeichnet der Dichter im Drama und Roman seine Figuren vorwiegend und bewußt aus dieser Sicht, projiziert alles Seelische auf diese Ebene. Man erklärt das Spiel der inneren Kräfte der Seele durch Affekte. Sie erscheinen als Treibstoff des Seelenlebens. Durch den Affekt, durch die Gemütserregung erst gelangt der Barockmensch zu aktivem Erleben. Auch Descartes betont (am Ende des Traité): „Von den Leidenschaften hängt alles Gute und Üble in diesem Leben ab." Bildreich verstärkt Lohenstein diese Ansicht: „Unser Leben würde ein rechtes Ebenbild des Toten Meeres abgeben..., wenn uns die Gemütsregungen nicht von der erbärmlichen Schlafsucht auf-

munterten." So ist der Affekt ein „Mittelding" zwischen Gut und Böse, eine natürliche Triebkraft, die im Herzen sitzt und das Geblüt erregt. Der Poet malt ihre körperliche Erscheinung aus, zeigt Ohnmacht, Weinen, Wahnsinn; immer als rasch aufbrechende Erregung, als tobenden Ausbruch und jähen Umschwung. In der Poetik wird geraten: „Man lasse die Affecte konträr aufeinander folgen, daß die Zuschauer in immerwährender Veränderung (= Aufregung) gehalten werden."

So findet sich das Ich nicht allein von außen her, durch immer neue Kriegsnöte, durch Verwüstungen und Vergewaltigungen bedroht, nicht minder gefährdet ist es durch seine eigene seelische Konstitution. Da gilt es, sich zusammenzureißen! Dies wird gern unter dem Bild des stürmenden Meeres, der anrollenden Wogen verdeutlicht; wo der Mensch als Steuermann im kleinen Boot dem allen zu trotzen hat. Wie anders ist Goethes Verhalten, sein vertrauensvolles Anverwandeln immer neuen Lebensstoffes und dessen geistige Durchleuchtung. Gewiß bleibt das Ich der Barockzeit aktiv, läßt sich nicht zurückscheuchen und kennt keine Flucht. Lohenstein charakterisiert es als einen Mann, „welcher das Steuerruder nicht aus der Hand fallen, noch selbes der Höflichkeit der Wellen überläßt, sondern des Ungewitters Meister zu werden sich bemühet". Bereits Opitz schrieb: „Ein weiser Mannesmut will über Unglück siegen, / Begehrt den Feind zu sehn." Das Ich in willensmäßiger Aktivität sucht sich durchzusetzen, den Kampf zu bestehen. Darin besteht also die Situation des Ichs im Leben. Auch Joh. Rist seufzt: „So ist nur dies ganze Leben ... stetem Kampf und Streit ergeben."

Wo aber ist Hilfe? Es muß ein mächtiger Helfer sein in so viel Not. Kein Mensch, nur Gott in seiner Allmacht und Güte kann da retten. Wie ein Ertrinkender reckt der Mensch seine Hand nach der himmlischen Hilfe. Hierzu kommt noch das weitere Gefühl, ganz auf den Augenblick angewiesen zu sein in solcher Bedrängnis ringsum. Man kann nicht warten. Es gibt im Leben des einzelnen auch kein ruhiges Reifen, keine stete Entwicklung, vielmehr ein unrastiges Hin und Her, ein Auf und Ab, einen Zickzackkurs. Momentanität und Aktualität kennzeichnet das Erleben des Lebens und zugleich das Verhalten in seiner Aktivität. Das führt zu leidenschaftlichem Zupacken und Genießen des Augenblicks. Das „Jetzt", der „Nu" erhält besonderes Gewicht. Zugleich wird dieser Zeitmoment isoliert. Dem religiös Gerichteten kann sich dieses Erleben und Ergreifen des Augenblicks steigern zum Kairos. So führt A. Gryphius die „Betrachtung der Zeit" zu der Einsicht: „Mein sind die Jahre nicht, die mir die Zeit genommen, / Mein sind die Jahre nicht, die etwa möchten kommen; / Der Augenblick ist mein, und nehm' ich den in acht, / So ist der mein, der Jahr und Ewigkeit gemacht." Immer wieder also ist das Ich entscheidend. Es allein verleiht den Lebensmomenten Sinn und Zusammenhang; es ergreift und entscheidet, schwingt sich empor oder stürzt herab, wird verdammt oder erhöht. Es gestaltet nicht den Lebensstoff zu seinem Eigentum und verbindet sich dadurch mit ihm, verwandelt sich ihn an, wie wir es an Goethe kennen und bewundern. Nein, das barocke Ich behauptet sich, be-

steht den Ansturm und die Versuchung in jedem Augenblick. Aber dadurch bleibt es stets dem Leben gegenüber, trotzt dem Leben. In all dieser aufregenden Bedrängnis, in stets neuer Not hat Gott sein Wort den Menschen gegeben. Zugleich aber auch eine Anlage. Als Mahner und Warner, aufrüttelnd und hinweisend, klärend und deutend steht ihm stets zur Verfügung: die Vernunft. Sie bringt ihn zur Besinnung und er vermag sich zu entscheiden. Sie lenkt das Tun des Menschen auf ein Ziel hin. Deshalb wird sie verbildlicht als „Auge der Seele" und als „Magnetnadel des Lebens" bezeichnet. Um zur Einsicht zu gelangen, das richtige Ziel zu sehen, bedarf sie aber der göttlichen Gnade. Dann sind gleichsam die Wolken vertrieben und die ewigen Sterne strahlen, nach denen man sich zu orientieren vermag. Von Gryphius besitzen wir ein besonders ergriffenes Sonett an die Sterne, an denen er sich nicht „satt kann sehen", die ihn zu Gott hin weisen, nach dem er sich sehnt. So schließt er auch jenes Einsamkeitssonett nicht müde und bedrückt mit dem Betrachten nur der Vergänglichkeit, nein, er führt weiter zu einer Erkenntnis, die „fruchtbar" genannt wird. Nämlich statt in müde Apathie eines Weltschmerzes sich zu verlieren, rafft das Ich sich auf, strafft sich willensmäßig. Es findet Haltung. Das Ideal zeigt jenes Reiterbild des Brandenburgischen Großen Kurfürsten (vgl. Abb. 2). Reiter wie Pferd erscheinen voll zusammengefaßter Kraft, die zur Tat ausholt. Welch Gegensatz zum Goethebild von Tischbein! Gelöst hat sich der Wanderer gelagert, seelenvoll saugt das Auge die Außendinge in sich, um sie zu innerer Welt aufzubauen. Introvertiert ist also dies Ich gerichtet, während der barocke Reiter extravertiert, willensgestrafft vorwärtstrabt. So faßt auch der Dichter sein Erleben. Goethe schreibt: „Füllest wieder Busch und Tal / Still mit Nebelglanz. / Lösest endlich auch einmal / Meine Seele ganz." Paul Fleming, der andere große Sonettist des Barock dagegen beginnt das Sonett „An sich" mit der Aufforderung: „Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren, / Weich keinem Glücke nicht . . .". Im trotzigen „dennoch" rafft sich das Ich in dieser Daseinssituation des Ungesicherten und Vergänglichen zusammen. Ihm bleibt letztlich nichts als sein Ich. „Sein Unglück und sein Glücke ist ihm ein jeder selbst", mahnt der Dichter. Der Schluß des Sonettes gibt die entscheidende Weisung: „Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann, / Dem ist die weite Welt und alles untertan." Damit ist das Ziel, die Richtung der Lebensenergie eindeutig klar geworden. Das Ich will sich durchsetzen und ganz personalistisch sich zur Geltung bringen. Der Mensch der deutschen Klassik dagegen will es bilden zur humanen Persönlichkeit voll hochgemuter Selbstgenügsamkeit. Solcher Überzeugung als tragender Gesinnung liegt bei Goethe ein fast zu optimistischer Glaube an den göttlichen Wesenskern im Menschen, an dessen Wachstumskraft zugrunde. Aus dem Zentrum seiner Wesenheit gilt es zu leben, sich nach allen Seiten zu entfalten. Diesem Selbstvertrauen steht beim Barockmenschen eine stets angespannte Selbstbehauptung gegenüber. Goethes Lebenssicherheit ist ihm ganz fremd, er steht in steter Kämpferstellung, ständig bedroht und höchst labil. Er braucht Stütze, sucht einen festen Halt, um sich emporzuschrauben. Darin bestand die Schluß-

erkenntnis im Einsamkeitssonett, „daß alles ohn ein Geist, den Gott selbst hält, muß wanken". Ebenso endet das Sonett Paul Flemings „Neuer Vorsatz", das mit einer Absage an die Welt beginnt, mit dem Aufschwung: „Hin Welt, du Dunst! Von itzt an schwing ich mich frei, ledig, los, hoch über mich und dich", denn er hat den Anschluß an Gott als höchstes Gut erreicht: „Das höchste Gut erfüllet mich mit sich / Macht hoch, macht reich. Ich bin nun nicht mehr ich. / Trutz dem, das mich in mich zurücke reißet." Das Ich hat sich also über sich emporgeschwungen zu einem erhöhten Geltungs=Ich. Dieses Geltungs= Ich verklammert die obere Welt der Werte mit der unteren der herben Wirk= lichkeit. Alles kommt darauf an, diesen erhöhten Zustand festzuhalten. So mahnt Paul Fleming: „Sei nur in allem Handel / Ohn Wandel / Steh feste." Religiös gewendet ergibt das den Kriegsmann Christi. Wie Angelus Silesius es ausmalt: „Ich geh voran / Ich steh euch an der Seite."

Solch krampfhaftes Festhalten am erhöhten Ich fordert stete Anspannung, verleiht eine schwere Würde und bringt die Gefahr des Posierens. Das wird mitunter zur Charakterisierung ausgenutzt. So läßt Lohenstein Nero sich selbst sofort beim ersten Auftreten dem Publikum gegenüber offenbaren durch die Worte: „So ist's! Die Sonn erstarrt für unsres Hauptes Glantz / Die Welt für unsre Macht ... Und Neros Blitzen sengt der Griechen Lorbeer weg ... die Erde ist zu klein zum Schauplatz unsrer Werke."

Dieser barocke Geltungswille prägt sich auch nach außen rein körperlich aus und führt zu einer ganz bestimmten repräsentativen Positur. Der linke Arm wird gewinkelt auf die Hüfte gestützt, und zwar mit dem Handrücken. Dabei soll der Ellbogen weit vom Rumpf entfernt gehalten werden. Dadurch wird der Brustkorb gehoben, so daß man tief Atem zu schöpfen vermag. Dies be= schreibt P. Franciscus Lang in der Dissertatio de actione scenica, die erst posthum 1727 erschien, aber die Praxis der Jesuitengymnasien bei ihren Aufführungen festlegt; und Lang war Jahrzehnte hindurch deren Regisseur in München. Er weist auch auf die zugehörige Beinstellung hin, fordert, das tragende Stand= bein vom leicht vorgestellten Spielbein zu unterscheiden. Die dazugehörigen Abbildungen verdeutlichen diese Stellung selbstbewußter Repräsentation nicht nur in antikischem Kostüm, sondern ebenso in zeitgemäßer Hoftracht. Aber sie bleibt nicht auf die Bühne beschränkt, sie ist allgemein üblich. Wir finden sie bereits auf einem Bild von Martin Opitz (ca. 1635, von B. Strobell), das ihn in der modernen Kavalierstracht zeigt. Hat man erst einmal darauf achten gelernt, trifft man fast bei allen Standespersonen den abgewinkelten Arm. So malt Joachim Sandrart, der hochgeachtete Maler und Verfasser der „Teut= schen Academie" (1675), dem wichtigsten Sammelwerk über die Maler, den nobilitierten Bürgermeister Joh. Meyer zum Jungen (vgl. Abb. 3) oder J. Ovens (1671) den Adligen Friedrich von Günterroth (vgl. Abb. 4). Gesteigert noch variiert Frans Hals diese Positur bis zum Arroganten im Bildnis des Wilhelm van Heythuysen. Zu grotesker Klotzigkeit verstärkt bietet der Titelholzschnitt von Christian Reuters Komödie „Die ehrliche Frau zu Plissine" deren Hauptperson, die Frau Schlampampe dar. Gerade sie würde man heute durch eine andere

Haltung charakterisieren, nämlich beide Hände mit gespreizten Daumen in die Hüftfurche greifen lassen. Dadurch aber verändert sich nicht allein die Gesamthaltung, auch das innerlich zugehörige Gefühl. Deshalb besitzt gerade dieser letzte Beleg besondere Beweiskraft für das Typische und Gemäße jener Positur für das Geltungs-Ich des Barockmenschen. Die Bilder erlauben zugleich noch eine weitere Beobachtung. Das Ich ist geladen mit Lebensenergie und will nach außen wirken. Es stellt sich geltungslüstern nach außen. Deshalb blicken alle Porträtierten den Betrachter auffordernd, Beachtung heischend an. Wie anders faßt ein Dürer oder Cranach seine Objekte, einen Muffel oder Holzschuher, Erasmus oder Pirkheimer! Meist wird vom Menschen im 16. Jahrhundert nur der Kopf gegeben; im Halbprofil blickt er seitwärts. Dadurch wird ein Sosein festgehalten. Gefaßt in sich, ruht der Mensch als einzelne, individuelle markante Person. Dagegen sucht im Barock das Auge des Porträtierten den Beschauer, das extravertierte Ich drängt sich oft geradezu auf. Es agiert vor den anderen in einer repräsentativen Positur. Man fühlt sich vor der Gesellschaft als einem Publikum, will Eindruck machen und Beifall gewinnen. So herrscht im Benehmen ein gravitätisches Zeremoniell. Das Titelwesen wird aufs sorgfältigste ausgebreitet und beachtet, wie die Satire eines Moscherosch, Lauremberg, Rachel beweist. Nicht minder verhöhnen sie die schwungvollen Komplimente in Wort und Geste, die noch verbrämt werden mit ausländischen Floskeln, besonders aus dem Französischen. Ansehen bei der Mitwelt, gesellschaftliche Achtung, das heißt man Ehre. Darüberhinaus strebt man nach fortdauernder Geltung, nach Ruhm und Nachruhm. „Verwest der Leib, der Nachruhm währt", singt Abschatz; und bereits Rist formulierte: „Deine Bücher werden geben Nach dem Tod erst Dir dein Leben". Drei Tage vor seinem Tod schrieb Paul Fleming, der als Arzt genau um seinen Zustand wußte, das Abschiedssonett (am 28. März 1640 in Hamburg), dankbar erfüllt vom Bewußtsein seines Ruhms: „Mein Schall floh überweit, Kein Landsmann sang mir gleich . . . Man wird mich nennen hören, Bis daß die letzte Glut dies alles wird verstören." In den Dramen steigert sich dieser Verewigungswille bis zum letzten Aufschwung im Tod. Dann allerdings ist damit ein Äußerstes geleistet, das Festhalten im Einsatz für Gott und die ewigen Werte. Dafür wird der Blutzeuge mit der himmlischen Ehrenkrone ausgezeichnet. Zumal auf der Bühne der Jesuiten erscheint er am Schluß sichtbar als der Erhöhte in himmlischem Glanz. So dienen Amt und Arbeit, Beruf und Stand, Kunstwerk und Heldentat letztlich als Sockel und Postament für das Ich, das nun als Geltungs-Ich sich verewigt hat.

Aus der personalistischen Einstellung und aus dem Geltungswillen folgt die kennzeichnende Deutung der Lebenssituation als Schauspiel. So heißt es in Lohensteins Widmung des Dramas „Ibrahim Sultan": „. . . weil die ganze Welt ein Schauplatz, die Menschen die Spielenden, der Himmel den urteilenden Zuschauer vorstellet." Auch Gryphius formulierte: „. . . der Mensch, das Spiel der Zeit, spielt, weil er allhie lebt, Im Schauplatz dieser Welt." Jedes Geltungs-Ich glaubt eine bestimmte Rolle sich zugewiesen und diese gilt es gut zu

spielen, ja, effektvoll zu steigern und imposant zu Ende zu führen. Gerade auf den guten Abgang kommt alles an, auf den Nachruhm. So mahnt Lohenstein: „Dahero liege einem Sterbenden keine Sorge mehr ob, als daß er das Schauspiel seines Lebens tugendhaft beschließe." Jacob Biedermann malt die Schattenseite dieses Verhaltens drohend aus, indem er seinen Cenodoxus sogar auf dem Sterbelager noch heucheln, den Weisen und Demütigen spielen läßt. Sogar Kaiser Leopold ließ vor seinem Ende an seinem Sterbelager die Hofkapelle antreten, damit sie ihn sozusagen mit Musik unterstützt und das Sterben zu einem großen Finale ausstattet. Das ist keine Angabe, sondern Äußerung des innersten Wesens, das sich ungehemmt im letzten bewußten Augenblick deutlich offenbart. Aus solcher Einstellung zu Leben und Tod, aus einem derartig personalistischen Geltungswillen können wir erschließen, daß das Theater für diese Menschen, für diese Kultur eine hohe Bedeutung gehabt hat. Hier ist eben etwas ganz anderes maßgebend als der Gedanke des Nationaltheaters der Goethezeit, das dem humanen Idealismus diente, einer ästhetischen Persönlichkeitskultur verpflichtet war.

Der Barockmensch braucht etwas ganz anderes als das 18. Jahrhundert, denn sein Ichgefühl ist so anders beschaffen. Dieses bedrohte und bedrängte Ich, diese düstere Lebensstimmung verlangt nach einem Gegengewicht. Man will nicht klein beigeben, will sich hochreißen und bedarf dazu etwas, das Schwung gibt. Die Kunst soll dazu verhelfen. Der Maler gibt seinem Modell entsprechende Kostümierung, bringt die Standesperson in der schweren Würde ihrer Amtstracht recht zur Geltung oder schafft Ideallandschaften mit bedeutungsvoller Staffage. Vor allem aber weitet er die Räume durch Gemälde, öffnet die Decke und läßt himmlische Wesen erblicken, eine glänzende Oberwelt. Der Architekt baut entsprechend und der Plastiker formt gewaltige Altargebilde. Als Vollendung aber durchklingt die Musik die Raumwölbungen, erfüllt alle mit Hochgefühl, mitreißend weit hinaus über den mühebeladenen Alltag. Im Theater endlich wird Entsprechendes lebendig und mit dem Wort des Dichters das Entscheidende, Helfende, Emporrichtende eindringlich verkörpert.

So besitzt das Theater für die Menschen jener Epoche einen ganz besonderen Reiz, bringt ihnen ein erhöhtes Dasein. Es gibt ihnen eine starke Lebenshilfe, ermöglicht es doch jedem Zuschauer an solchem Aufschwung in eine Welt von Größe und Glanz teilzuhaben, solchen prächtigen Schauszenen wie ein Fürst beizuwohnen und damit aller eigenen Bedrängnis und Ärmlichkeit, allem tristen Alltag enthoben zu sein. Aber auch für die Kultur im ganzen bedeutet das Theater ungemein viel. Hier können all die Träume von Macht und Ruhm verwirklicht vorgeführt werden, hier können als Dekoration Prunksaal und Palais gezeigt und genossen werden, für die in der rauhen Wirklichkeit kein Geld vorhanden war. In der kostbar ausgestatteten Oper gipfelt das Fest bei Hofe. Auch an den Schulen wird eifrig gespielt, besonders an den Jesuitengymnasien. Am Ende des Schuljahres ist die große Vorstellung vorgeschrieben, bei welcher auch der Schulchor seine Kunstfertigkeit beweist. Für die breite Schicht der Bürger spielen die Komödiantentruppen, die von

Stadt zu Stadt ziehen und bei den Jahrmärkten sich produzieren. Manch einer von ihnen hatte das Universitätsstudium aufgegeben, brachte aber seine Kenntnis der dramatischen Literatur mit. Damit ergibt sich allmählich ein gewisser Zusammenhang mit der zeitgenössischen Dramenproduktion, die sonst nur von den Schulen aufgeführt wurde.

So ist nicht die Verschwendungssucht mit moralphiliströsem Augenaufschlag als Grund der Theaterfreudigkeit des Barocks zu nennen, nicht die Fürsten sind schuld, sondern das allgemeine Verlangen nach Enthebung vom trüben Alltag im Aufschwung zu einer höheren, geistigen Welt, und darin liegt die Lebensleistung und zugleich die Kulturfunktion des Theaters für den damaligen Menschen; und damit wird es zur Wesensoffenbarung seiner Wünsche, Sehnsüchte und Nöte. Es weiß dabei jeder ganz genau, daß das nicht Wirklichkeit sein will, gar nicht sein soll, daß es eine Welt der Illusion ist, die der Künstler schafft. Ebenso wie die großen Deckengemälde keine Abbilder zeitgenössischer Gesellschaft sind, vielmehr eine Überwelt herbeiholen, die aber doch wieder den Menschen da unten gehört, ihr gesteigertes Geltenwollen darstellt. Grade dieses braucht man, genießt man als Zeichen menschlicher Kraft, geistigen Schöpfertums. Stolz rühmte man die Künste überhaupt: „Sie betrügen das Auge und Ohr so anmutig und künstlich, daß man sich oftmals nicht genugsam darüber verwundern kann." Jedoch zur barocken Art der Illusion gehört eine eigentümliche Tiefendimension. Man bleibt nicht an dem glänzenden Schein hängen. So intensiv das Sinnenhafte am Kunstwerk gestaltet und genossen wird, es steckt eine tiefere Bedeutung dahinter, es hat einen geistigen Sinn. Es ist ja auch mehr als kahle Allegorie, was etwa die gewaltigen Deckengemälde zeigen. Ist uns Heutigen zwar solche Sinntranszendenz fremd und kaum nachvollziehbar, so erfaßten die Zeitgenossen diese Bezüglichkeit mit Vergnügen. Ihnen kam es gerade auf dergleichen Repräsentationen von dahinterstehenden Gestalten an, wie abgelegen auch die mythologischen und romanhaften Themen waren. Sogar für die Oper müssen wir dieses immer hinzudenken, obschon wir gerade da die kleinen Anspielungen meist nicht einmal ahnen können, kaum die groben allegorischen Bezüglichkeiten merken. So liegt dies nicht selten an unserem Unvermögen, an unserer Ferne und Fremdheit, wenn wir die Barockkunst als bloßen Sinnentaumel empfinden und abweisen.

Als Vollendung barocker Theaterkunst erscheint der Zeit von Anfang an die Oper. Sie ist das Gesamtkunstwerk schlechthin. Alle Künste leisten ihr Bestes in diesem glänzenden Rahmen. Der Dichter liefert die Handlung mit all ihren Möglichkeiten wirksamer Ausgestaltung, bearbeitet einen ungewöhnlichen, womöglich exotischen Stoff mit aufregenden Ereignissen, sodaß die Ausstattung bereits durch Kostümierung und Dekoration imponieren kann, auch die Maschinerie brilliert durch Flugmaschinen und Versenkungen, mit Geistern und Zauberern, wozu unter Donner und Blitz und Sturmheulen alle Sorten von Effekten und Überraschungen die Wirkung steigern. Brücken stürzen krachend ein, schreiend fällt der Tyrann in die Wasser und ertrinkt. Schiffe sieht

man im Sturm schwanken und ein Seeungeheuer verschlingt den ins Meer geworfenen Propheten Jonas, oder trägt die Schöne rettend an Land. Dämonen machen einen Fliegerangriff auf ein Zeltlager oder es entsteht von ihren Brandgeschossen Feuer, und Paläste verbrennen. Feierliche Rats- und Gerichtssitzungen, große Aufzüge, schaurige Opferhandlungen, rauschendes Siegesfest werden ausführlich vorgeführt, gar durch Ballette verschönt. Stets singen Chöre bei allen möglichen Gelegenheiten. Alles malt die Musik aus und die großen Dacapo-Arien geben nicht nur gesanglich zu Bravourleistungen genügend Gelegenheit, sondern sie vollenden auch den Eindruck von Wirklichkeitsferne, vermitteln den Genuß glänzender Illusion. So vollendet die Oper alle menschlichen und künstlerischen Sehnsüchte der Zeit. Früh fand sie in Deutschland nicht nur Aufnahme, sondern auch produktive Aneignung und Fortbildung. Entscheidend war bereits das Jahr 1627. Denn damals wurde am 23. April auf Schloß Hartenfels bei Torgau die erste deutsche Oper aufgeführt. Statt das italienische Vorbild zu übernehmen, hatte O p i t z den deutschen Text daraus gestaltet und ganz eigene Musik dazu schrieb der Großmeister des Frühbarocks Heinrich S c h ü t z. Das Publikum stellten die Höfe von Mitteldeutschland. Denn der Anlaß war eine mehrtägige Fürstenhochzeit. Es handelte sich um die Vermählung der kursächsischen Prinzessin Sophie Eleonore mit dem Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt, der als „gelehrt" galt. Da wollte man mit solch hochmodernem Werke aller Welt zeigen, daß man auf der Höhe europäischer Kultur stände. Es war ja tatsächlich mehr als bloß ein deutschsprachiges Libretto, es handelte sich musikalisch um den frühesten Versuch, musikdramatisch mit Generalbaß außerhalb von Italien zu arbeiten. Damit war eine Entwicklung eingeleitet, bei welcher deutsche Musiker mit deutschschreibenden Dichtern die ganze Barockzeit hindurch zusammenarbeiteten. Zunächst führte man diese Singspiele in einem Saal, der dazu hergerichtet wurde, auf. Bald aber begann man eigens dazu bestimmte Flügel des Schlosses, ja besondere Gebäude zu errichten. Bereits 1654 baute man in München das erste freistehende Opernhaus. In die nächste Generation (die 3. also) fallen die bekannten großen Opernhäuser; besonders bewundert wurden Hamburg (1678), Braunschweig (1690), Hannover (1689). Das Braunschweiger Theater besaß 5 Ränge mit 2500 Plätzen. Die Maschinerie war reich entwickelt; die Verwandlung geschah oft und rasch. Auf die technische Perfektion legte man stets den größten Wert. Sie imponierte, sei es durch Ausstattung von Szene und Spieler oder als Gesang und Ballett.

Es herrscht eben eine durchwegs artistische Auffassung von der Kunst. Produzent und Konsument kennen die Spielregeln und freuen sich ihrer Bewältigung. Das darf keineswegs mechanisch und damit langweilig geschehen. Ihre spielende Beherrschung hebt das Bewußtsein der Geltungs-Ichs, bringt Ruhm für den Verfertiger und Genuß an der Kunstfertigkeit bei den Aufnehmenden. Alle wollen, daß das Werk wirksam sei, Effekt mache. Dazu wird eine ganz bestimmte Art der Darbietung erforderlich. Hier drückt man nicht wie in der Goethezeit innere Schau als Erlebnis aus, nein, man trägt der Ge-

sellschaft als Publikum alles recht wirksam zurechtgerückt vor. Das braucht weder marktschreierisch, noch verlogen zu geraten. Jedoch naiv ist es keineswegs, vielmehr aufgemacht, rhetorisch. Die Oper bringt das äußerste Extrem dieses Kunstwollens hervor, die große Dacapo=Arie mit ihren Wiederholungen, die an Architektur mit gedrehten Säulen erinnert. In der Poesie entspricht dem der Conceptionismus, dieses verschränkte Spiel mit Gedanklichem. Der Dichter will ja keine Herzensgeheimnisse verraten, sondern überpersönlich Bedeutsames vermitteln. Sein Ich will sich Geltung verschaffen durch seine virtuose Ge= wandtheit. Es macht sich eben überall bemerkbar, wie sehr diese Menschen und ihre ganze Kultur und damit auch ihre künstlerischen Betätigungen ge= sellschaftsgebunden, auf die Wirkung gerichtet, also gesellschaftsbezogen sind. In der Lyrik beispielsweise fehlt wahrhaftiges Gefühl nicht. Aber es will sich kundtun und der Poet greift rasch und gerne zu rhetorischen Wendungen und Kniffen. Der Dichter, ja der Künstler überhaupt, fühlt sich stets vor einem Publikum, auf dessen Beifall er angewiesen ist. Er spielt den Versammelten seine Rolle vor. So finden wir als typische Darbietungsweise barocker Kunst stets ein repräsentatives Vortragen. Es entspannt sich in der Kunst nicht die Seele, weder beim Schaffenden noch beim Aufnehmenden; im Gegenteil: sie wird aktiviert, wird gesteigert. Daraus entsteht eine Pathetik, die allen Nachgeborenen stets so auffiel, ja auf die Nerven ging. Denn gar zu leicht wird das Gespannte zum Überspannten, verfällt das geltungsheischende Ich in Schwulst und Pose, sein Wirkungswille versteigt sich zu hohlem Effekt. Doch bei den Hochleistungen aller Künste wird eine Haltung von würdiger, gehaltvoller Repräsentation ge= wahrt. Ein Zug zum Grandiosen weht uns an, heute noch, aus der polyphonen Generalbaßmusik wie aus den Raumkompositionen der Kirchen und Paläste. Wir ahnen ihn auch in den großen Opern mit ihren weiträumigen Dekorationen, den reichen Chören, bewegten Balletten und dem heroischen Zug in Geste, Handlung und Text.

DAS ÖSTERREICHISCHE BAROCKTHEATER

Von Heinz Kindermann (Wien)

Mit Tafeln VI—VIII

Trotz aller verheerenden Kriege und Seuchen wurde das 17. Jahrhundert zum bisher glanzvollsten Theaterzeitalter Europas. Die Prachtentfaltung an den absolutistischen Fürstenhöfen trug viel dazu bei, weil die Staatslenker das Theater vielfach als Machtrepräsentation betrachteten. Aber das war nicht der einzige Grund. Auch die geistige Struktur und die Lebensform des Barockzeitalters sind zum Theatralischen besonders disponiert. Der Barockmensch ist immer auf der Suche nach Selbstdarstellung durch übersteigernde Selbstbespiegelung und effektbedachte Selbstinszenierung. Und Hand in Hand damit ergreift er gerne die Flucht aus der Realität, um sich in einer neuen Welt des Scheins oder der Fassadenhaftigkeit zu etablieren, die er in seiner Not mit all seinen Wunschträumen ausstattet.

Im Gegensatz zur linearen Formenwelt des Renaissance-Theaters entfaltet das Barocktheater seinen Zauber mit Hilfe eines sinnenberauschenden Ineinander von Farben, Tönen und Rhythmen. Diese oft betäubenden Überdimensionierungen sind Spiegelung und Fluchtweg eines Zeitalters, das zwischen täglicher Bedrohung und umso heißer ersehnter Selbstbestätigung hin- und hergeschleudert wird.

Der Optimismus der Renaissance ist im Barockzeitalter einer Welt-Skepsis gewichen. Die Vergänglichkeit aller Werte und das Unzureichende des Menschlichen gegenüber dem Göttlichen ebenso wie gegenüber dem Satanischen und Dämonischen sind Fundamentalerkenntnisse der Barockzeit. Alles Wirkliche gilt deshalb oft nur als Schein. Wie sollte da nicht das Theater, das den Schein zur Wirklichkeit erhebt, Zentralkunst werden? Aus diesem Geist der inneren Unruhe aber und aus dieser Erhebung des Scheins zur Wirklichkeit erwächst die optisch betonte Dynamik des Barocktheaters — anstelle der renaissancemäßigen Statik. Verwandlung heißt deshalb das neue Zauberwort im Bereich des Dekorativen. Flugmaschinen, Versenkungen, Wagen und Schiffe durchqueren alle Dimensionen des Bühnenraumes. Einzeldarsteller und Massenchöre aber sind ununterbrochen auf dem Weg zwischen Himmel, Erde und Hölle.

Dazu kommt, daß nun so recht erst das Zeitalter der Berufsschauspieler beginnt. Das Jesuitentheater freilich und die übrigen Zweige des Ordenstheaters bleiben ebenso wie das evangelische Schultheater nach wie vor Laientheater,

Oper und Ballett dagegen werden durch Berufs=Sänger, Berufs=Tänzer und Berufs=Musiker bestritten, denen allerdings immer wieder Tänzer und Tänzerinnen aus der höfischen Gesellschaft zur Seite treten. Im Bereich des Schauspiels und des Singspiels aber, im Bereich der Haupt= und Staatsaktion wie in dem der Komödienwelt, etwa auch in dem der Commedia dell'arte, bewähren sich jetzt hundertfach die berufsmäßigen Schauspieler=Wandertruppen.

Alle diese Barocksymptome des Theaters werden zuerst in drei wichtigen Außenräumen Europas erprobt: in England, in Spanien und in Italien. Sehr rasch dringen analoge Bestrebungen dann von diesen drei Ländern nach der Mitte Europas vor. Und von dort nun antworten mit sehr selbständigen theatralischen Barockleistungen Österreich, Deutschland und Frankreich, denen sich zeitweise die Niederlande, Skandinavien und einzelne slawische Gebiete anschließen.

Es ist kein Zufall, daß die erste und vielleicht intensivste theatralische Antwort aus dem Zentrum Europas gerade von Österreich herkommt. Die österreichische Eigenart ist mit ihrer temperamentvollen Lebhaftigkeit, mit ihrer angeborenen Musikalität, mit ihrer Neigung zur Versinnlichung des Lebens allem Theatralischen von Anbeginn aufgeschlossen. Man möchte fast sagen: das Barocke und seine Neigung zur gebärdenreichen und mimisch ausdrucksvollen theatralischen Selbstinszenierung habe dem Österreicher im Blut gelegen längst schon, bevor es eine Barockkunst gab. So kommt es, daß dieses barocke Theater als Formelement in Österreich weit über das eigentliche Barockzeitalter hinaus weiterlebt und etwa im 19. Jahrhundert im Wiener Volkstheater Raimunds und Nestroys, aber auch im beginnenden 20. Jahrhundert dann in der theatralischen Welt von Hofmannsthal und Max Reinhardt neue Triumphe feiert.

Wenn wir nun vom österreichischen Barocktheater im engeren Sinn sprechen wollen, dann müssen wir uns vergegenwärtigen, daß es in drei parallelen Entwicklungszügen sich entfaltet: einerseits im religiösen Bereich vorwiegend des Jesuitentheaters und des Benediktinertheaters; anderseits im imperalen Bereich der großen höfischen Barockoper mit ihren sehr politisch gemeinten Welttheater=Aspekten; und nicht zuletzt im heute noch weiterlebenden Entwicklungszug des wienerischen und alpenländischen Volksbarock mit seiner unsterblichen Hans=Wurst=Gestalt, die indessen in tausenderlei Varianten den ganzen Kontinent eroberte.

In jedem dieser drei Entwicklungszüge kamen die Anregungen zunächst von außen nach Österreich, erfuhren hier jedoch gewaltige Umformungen und künstlerische Wertsteigerungen, sodaß sie nun, in dieser österreichischen Fassung gleichsam, in die meist viel typisch Wienerisches miteinging, den Weg zu vielen anderen Völkern antreten konnten.

Die ersten, die die ungeheure Chance eines dynamisierten Barocktheaters als Organon der ethisch=religiösen Wertdemonstration, als Organon vor allem des neuen antithetischen Geistes und der neuen Repräsentativmöglichkeiten, vor allem aber als Instrument der seelischen Aufrüttelung begriffen, waren die J e s u i t e n.

Sie spielten schon seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien und im deutschen Sprachgebiet Theater. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wuchs diese Bewegung stetig an. Um 1640 verfügte der Orden im deutschen Sprachgebiet schon über 2000 Mitglieder. Das war ein Achtel des damals über die ganze Erde verteilten Ordens. So gut wie alle die zahlreichen Kollegien widmeten sie sich mit wahrer Leidenschaft den Theateraufführungen in lateinischer Sprache. Und dennoch besteht ein großer Unterschied zwischen dem, was im Wiener Jesuitenkollegium versucht wird und dem, was etwa in München, in Paris oder in Rom, in Polen oder in Prag vor sich geht. In München übte eine so hervorragende Dramatiker- und Regisseur-Persönlichkeit wie Jacob Bidermann, der Verfasser des auch heute wieder gespielten „Cenodoxus", damals stärkste Wirkungen aus. Die meisten deutschen und italienischen Jesuitenkollegien bevorzugten die Kategorie der Märtyrerdramen, der Erlösungsdramen oder der religiösen Warndramen, wie der erschütternde „Cenodoxus". Sie alle standen direkt oder indirekt im Dienst der Gegenreformation, ohne unmittelbar polemisch zu werden. Es ging um eine theatralische „propaganda fidei" in meist indirekter Form.

In Wien nun besaßen die Jesuiten seit 1620 ein besonders großes Kollegium, das zuzeiten über nicht weniger als d r e i Bühnen verfügte: ein großes, sehr repräsentatives Theater im Jesuitenkloster Am Hof und außerdem im Kolleg am Universitätsplatz einen großen und einen kleineren Theatersaal. Der größere ist heute noch samt seinem Deckengemälde erhalten.

Diese drei Bühnen, für die der Kaiser oftmals die Kulissensätze und die Kostüme spendete, waren nötig, um die Aufgabe zu erfüllen, die das Wiener Jesuitenkolleg sich anders setzte als die übrigen. Denn in Wien erfuhr das gesamte Jesuitentheater nach Abschluß des Dreißigjährigen Krieges die Wendung, die es zu letzter hochbarocker Vollendung führte. Was es dabei an seelischer Tiefe verlor, gewann es an theatralischer Repräsentanz und Dynamik. Denn hier gelang ein Gesamtkunstwerk von zugleich religiöser und politischer Bedeutung, das im Wettbewerb mit der gerade in Wien gleichzeitig steil aufstrebenden Barockoper eine Ranghöhe erreichte wie nur an wenigen Stellen Europas.

Die politische und die wirtschaftliche Weltweite, die das Habsburgerreich zeitweise angenommen hatte, ließ alle dem Hof irgendwie verbundenen theatralischen Kräfte — die der Jesuiten und die der Oper — zu weltweiten Konzeptionen vordringen. Was der Orden an seinem berühmten Schultheater am Collegium Romanum in Rom, was er in Spanien und Frankreich, was er in Deutschland, in der Schweiz und in Österreich bis dahin versucht hatte, das floß alles hier als Anregungsquelle zusammen und wurde in vielverästelter Kombination zu neuen theatralischen Formen verarbeitet — und zu Formen, die abgestuft in Erscheinung traten von den rhetorisch schulenden Übungskomödien über die Heiligen- und Märtyrerstücke bis zu der Gattung, die — als höchste Erfüllung — nun als spezifische Gattung in der Nähe des Wiener Hofes ausgebildet wurde, zu den „Ludi Caesarei".

Kaiser Leopold I., einer der besonders theaternahen Barockkaiser, sorgte seit der Mitte des 17. Jahrhunderts dafür, daß nicht nur die Aristokratie, sondern auch das Bürgertum bis tief in die Handwerkerkreise hinein Zutritt erhielt zu diesen gewaltigen Inszenierungen der „Ludi Caesarei". Das war deshalb bemerkenswert, weil zu den Opern- und Ballett-Aufführungen des Wiener Hofes nur der Adelskreis und das höfische Beamtentum zugelassen wurde; und weil ja große Teile des weiten Zuschauerkreises des Lateinischen nicht mächtig waren.

Nur die schon bei vielen kleineren Aufführungen erprobten Schauspieler-Zöglinge durften in diesen prunkvollen „Ludi Caesarei" auftreten. So handelte es sich um junge Schauspieler-Virtuosen, wie heute bei den Opernaufführungen der Wiener Sängerknaben, die da vor ein oft bis dreitausend Personen zählendes Publikum traten. Um trotz Latein allgemein verständlich zu wirken, geht das Wiener Jesuitentheater bald schon dazu über, sich in hohem Maße der Verwandlungsbühne, vor allem der Kulissenbühne und ihres Maschinenzaubers zu bedienen.

Der aber, der hier als Textdichter und Regisseur höchste Vollendung erreichte, war der aus Südtirol stammende Jesuitenpater Nicolaus Avancini. Er hatte zuerst mit einfacheren Übungsdramen begonnen. Aber seit 1640 fand Avancini den Weg zum gewaltigen religiös-politischen Prunkspiel. Schon in diesem Jahr 1640, also noch während des Dreißigjährigen Krieges, wurde im Hof des Wiener Jesuitenkollegs in Anwesenheit des Kaisers zum erstenmal ein allegorisches Schauspiel von Avancini mit Welttheater-Perspektiven aufgeführt. Auf vier Bühnen in den vier Ecken des Kolleg-Hofes erschienen die vier Erdteile. Reiterscharen stürmten von diesen Bühnen herab, Engel stimmten ihre Gesänge in verschiedensten Sprachen an und nach dreistündigem Hin und Wider der einander bekämpfenden und ergänzenden Kräfte sprach der Genius der Welt unter Pauken und Trompeten den versöhnenden, das Weltganze zum Lob Gottes friedlich wiederherstellenden Epilog.

Das aber war nur ein bescheidener Beginn einer Welttheater-Gattung der „Ludi Caesarei". Ihre höchste Entwicklung erreicht sie mit Avancinis Prunkschauspiel „Pietas victrix" (Die siegreiche Frömmigkeit) von 1659, seinem in Text und Inszenierung vollendetsten Werk. Glücklicherweise ist wenigstens ein Textexemplar mit 9 Szenenstichen erhalten geblieben, sodaß ich ihnen an einigen Bildproben auch eine optische Vorstellung von solch einer Inszenierung geben kann.

Nicht sosehr die Handlung ist hier wichtig, sondern die Antithese in der Aufeinanderfolge der Schauplätze. Dieses Barocktheater Avancinis erobert auch den Luftraum als Spielraum hinzu. Das Barocktheater will ja mit seiner Eroberung der Vertikalbühne sagen, daß es den ganzen Kosmos der christlichen Welt umspannen will, im selben Sinn, wie noch Goethe im „Faust" es umschreibt: „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle."

In „Pietas Victrix" (mit dem Untertitel: „sive Flavius Constantinus Magnus, de Maxentio Tyranno victor"), siegt der christliche Kaiser Constantinus über den Heiden Maxentius. Dieses Ringen zweier Weltanschauungen geht teils

im Spiegel von Symbolgestalten, teils mit Hilfe gewaltiger Staatsszenen, wunder=samer Magier=Auftritte und Land= oder Seeschlachten vor sich. Träume spielen eine besondere Rolle, Musik und Tanz, Maschinen und Feuereffekte, Geister= und Teufelstreiben beherrschen die Szene. Kurzum: die ganze Welt wird in Bewegung gesetzt, um uns den Sieg des frommen Flavius Constantinus über den heidnischen Tyrannen Maxentius zu demonstrieren.

Die neun Bühnen= und Szenenbilder, die uns erhalten sind, geben guten Einblick in dieses religiös=barocke Wiener Welttheater. Lassen wir uns von ihnen rasch in ihre Atmosphäre einführen.

Im ersten Bild überschauen wir die ganze Bühne. Das Bühnenportal mit den zwei mächtigen Reiterstatuen links und rechts, den zwei Doppeladlern oben, die Zepter, Schwert und Reichsapfel halten, und mit den Porträts von Kaiser Leopold I. in der Mitte und seinem Onkel sowie Erzherzogin Claudia zu beiden Seiten, dieses Bühnenportal des großen Wiener Theatersaals im Wiener Jesuitencolleg bleibt immer gleich. Es war mehr als zwei Stockwerke hoch und zeugte mit seinem Prunk für die höfische Bindung der opernnahen Ludi Caesarei.

Die perspektivische Säulenkopf=Dekoration, eine der damals erst 50 Jahre alten Kulissendekorationen, stammt aus dem Vorspiel. Providentia Divina hat Pietas und Impietas herbeigerufen und eben nun geraten diese gegensätzlichen Mächte samt ihren beiderseitigen Anhängern in einen schweren Kampf.

Das zweite erhalten gebliebene Bild der Serie führt uns in die Magier=Szene. Der Tyrann Maxentius konsultiert den Magier über den Ausgang des Krieges. Auf der Hinterbühne ist die Höhle des Zauberers zu erkennen. Die Erde bebt. Blitze zucken auf. Die Lichtregie spielt ja im Barocktheater schon eine beträchtliche Rolle. Und nun erscheint Sanct Marcellus warnend am Firmament. Fliegende Schwerter und fliegende Schlangen sausen durch die Luft und drohender Hörnerklang erfüllt die Gegend.

Das dritte Bild zeigt den Kampf zwischen den beiden Zeltlagern, also zwi=schen dem Lager des christlichen Kaisers Constantinus und dem Heiden Maxentius. Dieser Kampf aber wird nicht bloß im irdischen Bereich ausgetragen. Höllengeister erscheinen am Firmament, um die Heere in Verwirrung zu stürzen.

Das vierte Bild (vgl. Abb. 2) ist eine Höllenszene. Höllengeister, die durch Konstantins Beharrlichkeit entmutigt wurden, fliehen wieder in die Hölle zurück. Das Flammentor öffnet sich. Der Höllenfürst erscheint auf einem Drachen=wagen, um von seinen geschlagenen Helfern Rechenschaft zu fordern.

Das fünfte Szenenbild (vgl. Abb. 1) führt uns in den Kampf gegen die Festung des Maxentius. Die Krieger Konstantins bauen mit ihren eigenen Leibern als Stufen den Aufgang zur Stadtmauer. Phaeton, der auf Geheiß des Magiers dem Heiden Maxentius zu Hilfe eilen will, stürzt aus seinem Wolkenwagen ab.

Das sechste Szenenbild bietet eine der berühmten und im Publikum sehr beliebten Meeresszenen. Neptun erscheint mit Seepferdchen, Tritonen und Najaden im Tiber. Der Prospekt gewährt den Ausblick auf das Meer. Links und rechts hochragende Felskulissen.

Auf dem siebenten Szenenbild ist die Seeschlacht in vollem Gang. Schiffsdekorationen gehörten zu den bevorzugten Effektdekorationen des Barocktheaters. Rechts sind die Schiffe zu sehen, links die Stadtmauer. Die dazugehörige szenische Bemerkung lautet: „Crispus urbem classe oppugnat. Injiciuntur e navibus tela et ignes. Inscenditur e navibus." Himmelsgeister aber stehen den Angreifern zur Seite. Auch hier wieder geht es also um eine Vertikalinszenierung mit Einbeziehung des Himmelsraumes.

Das achte Bild zeigt eine Weissagungszene. Vom Himmel her wird der Kaiserin Helena geweissagt, daß Constantin den Sieg davontragen und sein Reich späterhin auf deutsche und österreichische Herrscher übergehen werde. Es handelt sich da um eine Anspielung auf das mittelalterliche „Römische Reich deutscher Nation", um von dort aus dann den Übergang zur Huldigung an den Barockkaiser zu finden.

Das letzte Bild zeigt, wie die Gloriole in solchen „Ludi Caesarei" aussah. Kaiser Constantin wird als Sieger auf einem Thron gezeigt, der vor einem gewaltigen Triumphbogen aufgestellt ist. Er ist umgeben von seinen Untertanen. Vor ihm sein Sohn, den er zu seinem Thronfolger ausruft. In den Wolken eine segnende Engelsgestalt. Auf dem dreiteiligen Bogen aber, der den Thron überwölbt, erhebt sich der Doppeladler des Kaiserhauses, um so zu sagen: mit Constantins Sieg sei auch die Voraussetzung für das spätere, auf christlicher Basis errichtete Großreich der Habsburger gewonnen.

Avancini, der noch viele andere „Ludi Caesarei" entwarf, fand zahlreiche Nachfolger. Sie alle strebten, wie Avancini, selbst nach einem religiösen Welttheater als Gesamtkunstwerk, an dem Wort und Musik, Prunkdekoration und Tanz, Lichteffekt und akustischer Effekt, Maschinenzauber und dynamische Darstellungskunst, Kostümpracht und Requisitenreichtum in gleicher Weise teilhaben.

Die „Pietas victrix" wurde zum Paradigma einer ganzen theatralischen Gattung, die noch bis ins 18. Jahrhundert an vielen Machtzentren Europas nach diesem Wiener Vorbild gepflegt wurde.

Aber so bezwingend dieser Zauber des Jesuitentheaters und seiner „Ludi Caesarei" anmutet, er war nur ein Vorspiel zu den märchenhaften Leistungen des Wiener Barocktheaters, die die O p e r der Wiener Barockkaiser vollbrachte. Gewiß ging die Opernpflege von Italien aus. Und der Wiener Hof holte viele italienische Künstler: Librettisten, Komponisten, Bühnenbildner, Sänger und Tänzer nach Wien. Hier aber erfolgte mit dem von Italien Übernommenen etwas sehr Bedeutsames. Denn zunächst unternahm man es, die wesentlichsten Kunstelemente der Florentiner Choroper und der Venetianer Solo- oder Arienoper zu einem neuen Dritten zu verschmelzen, das nun die Vorzüge beider Quellen in sich vereinigte. Sodann aber sorgte der Wiener Hof für einen szenischen Rahmen, wie er in solchem Reichtum, in solcher Monumentalität und solcher ästhetischen Schönheit und Großrauminszenierung noch nirgends bisher geboten wurde. Allein unter Kaiser Leopold I. fanden in Wien hunderte derartig monumentaler Opernaufführungen statt. Aber auch unter Kaiser Josef I.

hätte kein anderer Hof in Europa mit dem von Wien in der großen Zahl der vollendeten Sänger, Tänzer und Musiker wetteifern können, die hier aus Italien, Österreich und Deutschland zusammenströmten. Unter den Librettisten befanden sich so ausgezeichnete italienische Dichter wie Sbarra und Minato. Und gemeinsam mit hervorragenden italienischen und österreichischen Komponisten entfalteten hier vor allem so überragende Bühnenbildner ihre künstlerische Arbeit wie Vater und Sohn Burnacini und wie die Künstler-Familie Galli-Bibiena. Die Burnacinis kamen 1652 von Mantua nach Wien. Ludovico, der Sohn, der den Vater Giovanni künstlerisch noch weit überragte, kam schon mit 16 Jahren nach Wien und fühlte sich hier so wohl, daß er ein richtiger Wiener wurde. Er arbeitete hier mehr als 50 Jahre bis zu seinem 1707 erfolgten Tod.

Am Wiener Hof entstand in dieser Zeit allmählich ein überaus kostspieliger „Theatralstaat", der von einem besonderen „Musikgrafen" und einem „Theatersekretär" geleitet wurde. Der Stil dieser Prunkaufführungen hing aber eng zusammen mit dem schon von Karl V. eingeführten spanischen Hofzeremoniell. Gespielt wurde schon seit 1631 in einem zum Theater umgebauten, sehr großen Tanzsaal der Wiener Hofburg; dann später in dem vom Vater Giovanni Burnacini gebauten und eingerichteten Theater nächst der Wiener Hofburg, dessen Bestandteile in Flößen donauabwärts transportiert wurden, sodaß man es in Wien wieder aufstellen konnte. Der uns erhaltene Kupferstich zeigt eine Turnierszene aus der Oper „La Gara". Es wird in der Orchestra und auf der Bühne gespielt. Die Bühne ist jenseits des Zuschauerraumes zu denken. Das Kaiserpaar erhielt seine Sitze unter dem Baldachin, das übrige Publikum auf der Galerie.

Bald schon genügte aber dieses Holztheater des alten Burnacini nicht mehr. Man bedurfte vor allem viel raffinierterer Bühneneinrichtungen. So wurde Ludovico Burnacini 1666 beauftragt, auf demselben Platz, auf dem heute die Österreichische Nationalbibliothek in Wien steht, also dicht an die Hofburg angrenzend, dieses überdimensionierte Opernhaus zu errichten, das sie hier sehen (vgl. Abb. 3) und das eine mit allen Schikanen der Barockmaschinerie eingerichtete Riesenbühne für 1000 Mitwirkende sowie einen Zuschauerraum für etwa 2000 Personen besaß. Das Bild zeigt die im Juli 1668 erfolgte Eröffnungsvorstellung mit der Oper „Pomo d'oro", über die ich gleich Näheres berichten werde. 15 Jahre hindurch fanden hier vollendetste Aufführungen statt, darunter viele Meisterinszenierungen von Ludovico Burnacini selbst, der zugleich als Theatral-Architekt und als Regisseur fungierte. Die Kulissenvorrichtung ermöglichte fünfzigmaligen Dekorationswechsel während einer Opernvorstellung. Unmittelbar vor dem Orchester sieht man hier den Kaiser und seine junge Gemahlin auf einer Estrade sitzen. Neben ihnen die Kaiserinwitwe Eleonore und andere Mitglieder der kaiserlichen Familie. Im Parterre und auf den Galerien sitzen Vertreter des Adels und des Hofbeamtentums. An den Seiten steht die Arcierenleibgarde.

Neben den Saal-Aufführungen gab es jedoch am Wiener Hof der Barockzeit auch Freilichtaufführungen mit Welttheater-Aspekt. So ließ Leopold I. im Januar

1667 anläßlich der Ankunft seiner Braut im heute noch existierenden inneren Burghof das gewaltige „Roßballett" aufführen, an dem mehr als fünf Monate geprobt wurde und das nicht von Berufsdarstellern, sondern von Adeligen und Angehörigen des Kaiserhauses aufgeführt wurde. In der wichtigsten Szene griff sogar der Kaiser selbst als sein wichtigster Hauptakteur, auf einem herrlich geschmückten Schimmel reitend, in das Spiel ein.

In der warmen Jahreszeit veranlaßte der Wiener Hof aber auch große, meist von Burnacini inszenierte Freilichtaufführungen in den Parks und auf den Teichen kaiserlicher Lustschlösser, besonders in der Favorita oder in Laxenburg.

Die Libretti all dieser Opern weisen meist relativ einfache Handlungen auf. Immer aber sind die Hauptgestalten in die Einflußsphäre von Göttern und Dämonen gestellt. Die Elemente treten in Erscheinung — und tausenderlei Symbolgestalten bevölkern dieses Welttheater. Die Hauptsache waren natürlich Maske und Gebärde, Dekoration und Kostüm, Musik und Tanz, alles ineinandergreifend, alles in ununterbrochener Bewegung, alles bei strenger Gesetzmäßigkeit überquellend und überschäumend nach dem ewigen Barockgesetz: Genug ist nicht genug!

Die Frauenstimmen werden bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts von Kastraten gesungen. Erst von da an werden auch — hoch bezahlte — Sängerinnen verpflichtet. Das Solisten-Ensemble bestand aus je 6 Sopran- und Altstimmen sowie aus 6 Tenoristen und 6 Bassisten, die vom Kaiser auf Lebenszeit angestellt wurden und im Alter Pension erhielten.

Eine der großartigsten Manifestationen dieser Barockoper, den zuvor schon genannten „Pomo d'oro", mit dem 1668 unter Burnacinis Regie das große Wiener Barockopernhaus eröffnet wurde, wollen wir nun mit Hilfe einiger Beispiele an uns vorüberziehen lassen.

Den Text dazu hatte der Hofdichter und Jesuit Francesco Sbarra entworfen, die Musik stammte von einem der hervorragendsten venezianischen Komponisten, von Cesti. Von ihm vor allem werden Elemente der Venetianischen Arien-Oper und der Florentiner Chor-Oper zu einem neuen Dritten verschmolzen, das musikalisch und tänzerisch gar manches Wiener Element in sich aufgenommen hat. Sbarra baut die Sage vom Streit der Juno, Venus und Pallas um den goldenen Apfel der Eris, aus dem der trojanische Krieg entstand, zu einer weltumspannenden, Himmel, Erde und Hölle umgreifenden Huldigung für die junge Gattin des Kaisers aus. Auf dieses Libretto hin setzte nun Burnacini wirklich vor aller Augen Himmel und Hölle, das Meer und die Wolken, Kulissen und Maschinen in Bewegung, bis am Schluß, nach viel Kriegslärm, idyllischen Liebesszenen und weniger idyllischen Eifersuchtsszenen Jupiter den Streit der Göttinnen salomonisch löst: er findet den das Spiel krönenden Ausweg, der zugleich auch alle drei Göttinnen zu befriedigen vermöge. Er will den goldenen Apfel der Frau überreichen, die Juno an Grandezza, Pallas an Geist und Venus an Schönheit übertreffe. Das Gemach des Fatums wird geöffnet, um zu erkunden, wer diese Frau sei — und es findet sich dort das Bildnis der jungen Kaiserin im Kreise all der vielen Nachfahren, die einst zu ihr als Stammutter aufsehen werden. Diesem Wahrspruch beugen sich auch die Göttinnen. Sie huldigen

unisono der Magnanima Heroina Margaretha und alle Götter fallen in die Huldigungsgloriole ein. Welt und Götter liegen der schönen Herrscherin zu Füßen. Und ein vielgestaltiges Ballett, das dreischichtig, zugleich in den Lüften, auf der Erde und im Meer sich entfaltet, beschließt dieses Wunderwerk einer Barockoper.

Natürlich zeigt der Fall: „Pomo d'oro" von 1668 nur ein Beispiel unter vielen. Denn Burnacini hat im Verlauf seines vieljährigen Wirkens am Wiener Hof viele Dutzende derartiger Opern-Aufführungen in höfischen Saaltheatern, bei Freilicht- und Wasser-Inszenierungen und auch bei sogenannten „Wirtschaften", d. h. kostbare Maskenfeste der höfischen Gesellschaft zur Faschingszeit, ausgestattet und inszeniert. Bei diesen „Wirtschaften" zog jeder der Teilnehmer und Teilnehmerinnen ein Los, das verkündete, welche Gestalt er vorzustellen habe. Maske und Kostüme nun für jede dieser Gestalten entwarf ebenfalls Burnacini.

Mit zu den vollendetsten Bühneninszenierungen imperialer Opern von weltpolitischer Repräsentanz gehörte, um wenigstens dieses eine Beispiel noch zu erwähnen, die Staats- und Prunkoper „Monarchia Latina Trionfante" (Die Sig-Prangende Römische Monarchey") (1678), die ebenfalls im großen Wiener Barockopernhaus an der „Cortina" aufgeführt wurde. Dieses von Draghi und Schmelzer komponierte Werk, dessen Libretto von Minato stammt, setzte gleich mit einer gewaltigen Elefanten- und Massenszene ein (vgl. Abb. 4). Die Größendimensionen der Bühne kann man an der Kleinheit des Elefanten im Verhältnis zur Bühnenhöhe erkennen. Die Bühne war 15 m hoch und 27 m breit. Die Unterbühne für Versenkungen war 7 m tief. Die Länge des Logen-Theaterraumes selbst betrug 65 m.

Diese Veranschaulichung von Burnacinis barockem Welttheater wäre freilich nicht vollständig, würden wir uns nicht vergegenwärtigen, wie sehr dieses Zeitalter auch eine Epoche der Angst, der Seelenangst und besonders der Höllenfurcht war. Man versuchte, dieses Bedrohende durch ebenso üppige und bedrängende Höllenphantasien auf der Bühne zu bannen.

Burnacini ist ein Meister solcher ins Groteske transponierten Höllenszenen. Ganze Orgien des Teuflischen wandelt er ab. Und die ganze Lust am Schrecklichen und Grotesk-Dämonischen, am Schauerlich-Lächerlichen und zugleich am Tödlich-Bedrohlichen tobt sich hier aus.

Zu wenig hat die Forschung sich bisher mit dem Kostümbildner Burnacini befaßt. Wir besitzen in der Österreichischen Nationalbibliothek eine Fülle der Originalentwürfe und zwar in leuchtenden Aquarellfarben. Kostümentwürfe für Heroen, Liebhaber, Schäfer und Komödienfiguren stehen da nebeneinander. Römer und Türken, Inder und Neger; Antike und Orient, Afrika und Amerika zeigen ihre Völkerschaften — und zwar immer durchaus barock, unter dem Einfluß der damals modernen spanischen Hoftracht.

Auch hunderte von Komödien-Figurinen oder von Figurinen komischer Personen aus Opern hat Burnacini entworfen. Seine besondere Vorliebe galt freilich den Groteskfigurinen, ihren Masken, Kostümen und Gebärden, die er in schier unerschöpflicher Erfindergabe oft bis an die Grenzen des im Häßlichen noch Erträglichen führt. Es ist keine gemütliche Komik, vielmehr wächst diese

Groteskkraft der Burnacinimasken und Kostüme aus einem metaphysischen Ursprung: sie will bannende Schutzkraft sein für die im Barockzeitalter zutiefst beunruhigte Seele. Das Lachen über das Groteske wird hier zum Entspannungs- und Ventilelement inmitten vieler Beängstigungen. Man muß eigentlich von „Tragigroteske" sprechen. Denn hier werden oft Gebresten des Menschen mit einer fast schmerzhaften Offenheit aufgedeckt: unförmige lange oder schiefe Nasen, Spinnenfinger, Schielaugen, Warzen oder Beulen, all das lacht oder grinst uns entgegen, abgründig häßlich und oft mit Symbolrequisiten verbunden, die das Abträgliche noch unterstreichen. Und dies in einer Epoche, die auf den fassadenhaften Schönheitskult der Allongeperücken und der spanischen Mäntel, der eleganten Gebärde und würdevollen Degenhaltung größtes Gewicht legt. Das im Grunde Unzulängliche der menschlichen Kreatur — der gegenüber aller Schönheitskult nur verhüllende und selbstinszenierende Fassade zu sein vermag, wird hier einem Gelächter preisgegeben, das zugleich geheimes Weinen in sich schließt.

Als Burnacini starb, mußte sein vielseitiger Wirkungsbereich aufgeteilt werden. Denn die Galli-Bibienas, die nun von Wien aus an die höfischen Bühnen von halb Europa berufen wurden, waren zwar hervorragende Bühnenbildner und Bühnentechniker, nicht jedoch zugleich Kostümbildner. Deshalb beriefen Josef I. und Karl VI., der Vater Maria Theresias, für ihre theatralischen Festlichkeiten den besten Kostümzeichner an den Wiener Hof, den es damals in Europa gab, Antonio Bertoli. Seine Kostümentwürfe, von denen heute noch ein ganzer Band mit Zeichnungen Zeugnis ablegt, finden freilich schon an Stelle von Burnacinis Fortissimo vielfache Übergänge zum Rokoko.

Das Bühnenbild des spätbarocken Wiener Hoftheaters aber beherrschte die aus Bologna nach Wien eingewanderte Familie der Galli-Bibienas, die einander in ihren Arbeiten oft sosehr ergänzten, daß es heute schwer ist, bei ihren zahllos erhalten gebliebenen Entwürfen zu entscheiden, welcher dieser vielseitigen Theatralmaler und Theatralingenieure der eigentliche Urheber ist. Francesco, Ferdinando, Giuseppe, Antonio und Carlo Galli-Bibiena, sie lösen einander am Wiener Hof ab; oft auch wirken zwei oder drei davon nebeneinander.

Ja, gar manche Operndekoration weist Kulissen und Prospekte auf, an denen zwei oder gar drei Familienmitglieder beteiligt waren.

Den Galli-Bibienas gelang von Wien aus das letzte geniale Entwicklungsstadium des Großraum-Barocktheaters durch ihre Entdeckung der Winkelszene, d. h. in der Ausbildung praktikabler Diagonalachsen und Diagonalfluchten, mit denen neue Raumtiefen und Raumillusionen erschlossen werden. Es war in erster Linie Ferdinando Galli-Bibiena, ein Schüler von Troili, der mit seinem Einfall ganz anderes Leben auf die Bühne brachte.

In seinen Dekorationen dreht er scheinbar die Achse — wir sehen nicht in eine unendliche Tiefe (wie bei Burnacinis Symmetrie-Aufstellung), sondern in mehrere. Ja, hier gibt es oft zwei einander kreuzende Diagonalachsen.

In großartiger Perspektive gemalte riesige Hallen, weite Gärten und Landschaften, gewaltige Plätze und monumentale Interieurs von Palästen geben der

Bühne des Karolinischen Hoftheaters in Wien eine Größe, eine Raumtiefe und eine dynamisierte Variationsfähigkeit, die alle wirkliche Baukunst dieser Zeit weit übertrifft. Und dies alles wird rein malerisch erzielt, mit Hilfe der gleichen gerade gestellten Prospekte und Kulissen wie bisher.

Diese durch malerisch-perspektivische Mittel diagonal wirkenden und mit Perspektivüberschneidungen (vgl. Abb. 5) arbeitenden Bühnenbilder der Galli-Bibienas sind im Gegensatz zu den in sich abgeschlossenen Raumgebilden Burnacinis durchwegs Raumausschnitte. Die Bühnenrampe schneidet jeweils einen Teil des Szenenraumes ab, d. h. der Zuschauer muß das Übrige des Raumes mit Hilfe seiner Phantasie ergänzen. Durch diese wachgerufene Aktivität aber wird der Zuschauer in besonders engen Kontakt mit der Bühne und ihrem Raumgefüge gebracht.

Außer dem Hintergrundprospekt treten dabei immer stärker der Mittelbühnenprospekt und die Bogenkulisse in den Gestaltungsbereich ein. Auch mit fixen Rundhorizonten wird verschiedentlich schon gearbeitet. Bei diesem absoluten Sieg der Illusionsmalerei aber verliert der reale Tiefenraum an Bedeutung. Man erreicht den gleichen Effekt mit der weniger tiefen, durch plastische Malerei gewaltige Tiefen vortäuschenden Bühne.

Giuseppe Galli-Bibiena entwickelte schließlich parallel zu diesen Entgrenzungen völlig neue Möglichkeiten des theatralischen Lichtzaubers mit Hilfe transparenter Dekorationen, die er bei höfischen Opernaufführungen in Linz 1732 zum erstenmal in einer neuen, höchst raffinierten Weise verwendete.

Hundert Jahre hindurch beeinflußten die Galli-Bibienas die bühnenbildnerische Entwicklung des ganzen Kontinents. Daß diese gewaltige Leistung, ebenso wie vordem die der Burnacinis, von Wien und seiner Barockoper her zum eigentlichen Aufblühen kam und durch das Medium des geistigen Klimas von Wien und seiner Landschaft, seiner Musikalität, nach vielen Teilen Europas ausstrahlte, gab der vom Politischen her angestrebten und gegebenen Welttheaterfolie der Wiener Barockoper auch ihre tiefe künstlerische Berechtigung.

Das vielleicht Schönste aber ist eben, daß in Österreich und speziell in Wien, die barocke Theaterkunst sich nicht nur im religiösen und im imperial-höfischen Bereich entfaltet, sondern daß fast zugleich sich auch ein ausgesprochen bodenständiges Volksbarock entwickelt, das breiteste Kreise der Bevölkerung anspricht und erfaßt.

Ihren Ausgang nahm diese Entwicklung vorerst von den englischen Wanderkomödianten und den italienischen Commedia-dell'arte-Truppen, die im 17. Jahrhundert ganz Europa durchquerten. Zur gleichen Zeit, zu der die italienischen Wandertruppen über die Alpen vordrangen und bald in Wien, bald in Graz oder Innsbruck mit stärkstem Erfolge auftraten, kamen auch englische Wandertruppen nach Österreich. Und während die italienischen Truppen mit ihrer typischen Commedia-dell'arte-Komik, mit ihrer Improvisation, ihrer Geistesgegenwart, ihrer Lebhaftigkeit, dem Wesen nach Österreichern näherstanden, hatten die Engländer vor den Italienern voraus, daß sie ihre Truppen sehr bald schon nationalisierten. Die italienischen Wandertruppen blieben italienisch: diese

Commediatypen waren ja so sehr mit der Eigenheit einzelner Landschaften Italiens verbunden, daß sie sich nicht ohneweiters in andere Denk= und Vor=stellungsformen übersetzen ließen. Die Engländer hingegen nahmen in ihre Truppen immer mehr deutsche Schauspieler, meist verbummelte Studenten, auf, sodaß sie bald schon in deutscher Sprache spielen konnten. So standen nun die Österreicher vor der Wahl, sich für die Aufführungen englischer Truppen zu entscheiden, die in deutscher Sprache spielten, oder für die italienischen Truppen, die ihnen wesensmäßig näherstanden, aber nicht deutsch, sondern italienisch agierten.

In diesem oft dramatischen Konkurrenzkampf zwischen englischen und ita=lienischen Wandertheatern, der sich da gerade auf österreichischem Boden im 17. Jahrhundert abspielte, wird das österreichische, besonders das Wiener Thea=ter seiner europäischen Aufgabe gerecht, nämlich kultureller Mittler zu sein zwischen Norden und Süden, zwischen germanischen und romanischen Kultur=leistungen. Und das Wiener Theater hat diese Mittleraufgabe, wie so oft seit=her, auf eine sehr produktive Weise gelöst. Denn es ließ zugleich aus dieser Begegnung der englischen und der italienischen Stegreifbühnen auf österreichi=schem Boden etwas Drittes, Neues wachsen, ein bodenständiges Volksbarock=Theater, das beste Züge der Commedia=dell'arte=Typik und der englischen Pickel=häringkomik aufs engste verband mit alpenländischen und typisch wienerischen Zügen. So beginnt mit der barocken Erfüllung dieser Mittlerschaft zwischen Nord und Süd der Siegeszug des allmählich weltberühmt gewordenen W i e n e r V o l k s t h e a t e r s, der bei Stranitzkys „Hanswurst"=Gestalt einsetzt und seine höchste Entfaltung dann im 19. Jahrhundert in jenen Komödien von Raimund und Nestroy erreicht, die heute noch aufs lebendigste von der Bühne her wirken und die ebendeshalb auch in viele andere Sprachen Europas übersetzt wurden.

Indem Stranitzky wichtige Spielelemente aus dem seit Jahrhunderten schon im bäuerlichen Volkstheater der Alpenländer lebenden Spielgut mit wesentlich=sten Zügen der Commedia dell'arte sowie der englischen Pickelhäringkomik verband, wurde er der Begründer des Wiener Volkstheaters, im besonderen der Schöpfer des „Hanswurst", eigentlich einer komischen Salzburger Bauerngestalt.

Vor Stranitzky hatte auf dem Wiener Theater schon der Steirer Petzold in den Neunzigerjahren des 17. Jahrhunderts einen komischen Bauerntyp kreiert. Er nannte ihn „Kilian Brustfleck". Petzold gehörte zur fürstlich=eggenberg=schen Companie. Er trat noch im Bauernkleid auf.

Stranitzky hingegen verbindet das bäuerliche Kostüm mit Elementen des Harlekinkostüms. Die kurze Jacke mit dem Bänderbesatz der Hose zeigt deut=lich den Einfluß der Commedia dell'arte. Und diese äußere Angleichung ist nur ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen der ideellen Zusammenhänge. Im Gegen=satz zum stehenden Maskenensemble der Commedia=dell'arte=Truppen trat aller=dings Stranitzkys Hanswurst, wie Pickelhäring, solistisch in Erscheinung. Er allein hielt der „Hauptaktion" die Waage der komischen Reflexbewegungen: er ist der bäuerlich=derbe, verschmitzt=gutmütige Diener, der in einer ihm unver=

ständlichen Welt sich souverän bewegt und unbekümmert durchsetzt. Die Hanswurstgestalt will in ihrem naiv-grotesken Parallelismus zur „hohen" Welt Sprachrohr des gesunden Menschenverstandes, Sprachrohr des „Manns von der Straße" sein.

Im Jahr 1708 erbaute der Wiener Magistrat das erste ständige Theater im deutschen Sprachgebiet, das nicht höfischer Munifizenz seine Gründung verdankt. Das „Kärntnertortheater", wie es genannt wurde, ist 1709 von einer italienischen Theatergesellschaft, der Truppe Ristori, eröffnet worden. 1712 aber übernahm es der wienerische Hanswurst Stranitzky mit seiner Truppe: und nun blühte hier die nur zum geringen Teil extemporierte Komödie auf.

Stranitzky allein bestritt als Hauptdarsteller im Kärntnertortheater in den 20 Jahren bis zu seinem Tod mehr als 3.000 Vorstellungen, zu denen ganz Wien strömte — von den Handwerkern bis zu den Adeligen. Die Vorwürfe der meist selbst bearbeiteten Texte entnahm Stranitzky vorwiegend italienischen Opernlibretti. Aber eben nur als Rahmen. Denn als komische Figur tritt jedesmal der, wie er sich selbst nennt, „weltberühmte Sauschneider aus Salzburg", Hanswurst auf. Diese derbkomischen Elemente werden geradezu kontrapunktisch in das von der Vorlage her ernste Handlungsgeflecht derart verwoben, daß unerwartete Kontraste ein köstliches Pathos des Staunens zu unvorstellbar lächerlichen Wirkungen führen. Alles Monologische und Dialogische wird unmittelbar in Aktion umgesetzt. Kniefälle, Ohnmachten, Schreckensgebärden gibt es hier die Fülle. In die Mitte der Staatsaktionen rückt Stranitzky Tyrannen oder Intriganten, vor allem aber auch leidenschaftglühende Frauen. Er hatte hervorragende Darstellerinnen zur Verfügung.

Das wichtigste, von den Zeitgenossen als theatralisches Elementarereignis empfundene Moment in Stranitzkys Leistung war freilich seine ganz neuartige Komik. Sie wirkte rasch als Vorbild über Wien und Österreich hinaus. In Wien selbst aber wurde Stranitzkys Komikerleistung zum Nährboden, aus dem sich in einem 150jährigen Entwicklungsvorgang unter der Teilnahme zahlloser hervorragender Schauspielerpersönlichkeiten viele vollendete Varianten ergaben, — bis sie schließlich in den beiden überzeitlichen Größen: Raimund und Nestroy höchste Vollendung erreichten.

Die wichtigsten Wirkungen dieser Hanswurstkomik Stranitzkys kommen aus einer ausgesprochenen Vitalsphäre, einer primitiven und derben, aber urgesunden Vitalität, die immer wieder als komische Parallele zum Hohen und Heroischen in Erscheinung tritt. „Krig und Todt!" heißt Octavius' Schlachtruf in einer Komödie; Hanswursts Echo lautet: „Quarck und Speck."

Immer existieren hier grundverschiedene Vorstellungswelten und Lebensauffassungen in komisch-antithetischem Gegenüber. Höfischer Held und grobianischer Hanswurst: jeder folgt seiner eigenen Natur und handelt gemäß seinem eigenen Horizont. Das vorwiegend bürgerliche Publikum aber erkennt sich selbst in einer Position zwischen den beiden Fronten. Auch das Komisch-Grausige spielt — mitunter fast schon Ionesco vorwegnehmend — eine drastisch-beträchtliche Rolle. Alle diese Züge aber, auch die der Sprachkomik und der Sexualkomik,

erhalten seit Stranitzky eine typisch wienerische Note. Und eben sie lebt dann ja in jenen Werken der beiden Schauspielerdramatiker Raimund und Nestroy weiter, die, wie Raimunds „Bauer als Millionär" — hier die unsterbliche Szene mit dem Abschied der Jugend und ihrem erschütternden Lied „Brüderlein fein . . ." (vgl. Abb. 6); oder wie Raimunds „Verschwender", dieses Zauberstück, das zur Gloriole des ehrlich-tüchtigen Handwerkers und zum Warnbild vor den Reichen und Vornehmen wird; oder wie Nestroys die Sozialkontraste heiter und doch sehr kritisch herausarbeitende Komödie „Zu ebener Erde und erster Stock" auch heute noch die jubelnde Zustimmung des Wiener Publikums im Burgtheater findet.

In Österreich lebt freilich auch sonst das Barocktheater weiter; etwa in Hofmannsthals aus dem spanischen Barock ins Alpenländische umgeformten „Salzburger Großen Welttheater" (Reinhardt-Inszenierung); in seinem aus englischen „Everyman"-Vorlagen ins Österreichische verpflanzten, erschütternden „Jedermann"; in gar manchen anderen, einst von Reinhardt vorgeformten Salzburger Großraum-Inszenierungen; und nicht zuletzt in Übernahme des barocken Wassertheaters im festlichen Bregenzer Theater auf dem Bodensee.

Überall da ist österreichisches Barocktheater immer noch lebendig und grüßt in unser so „sachlich" gewordenes Zeitalter herüber und wird nicht verschwinden, solange es typisch österreichisches Theater, ja vielleicht, solange es überhaupt Theater gibt, weil eben das Barocke das Theatralische schlechthin ist[1]).

[1]) Zur Literatur vgl. die ausführliche Bibliographie in H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, Band III, Salzburg 1959, S. 679—688.

ELEMENTE DER BAROCKOPER

Von Margret Dietrich (Wien)

Wir wollen heute eine kleine Wanderung durch die barocke Oper machen; die Wandlungen, die die Libretti und vor allem die musikalischen Formen erfahren haben, an uns in einzelnen Beispielen*) vorüberziehen lassen.

Diese Barockoper ist ja im Grunde ein Unding. Ein Unding aus Musik, Wort und Bild, aus Ballett, Turnier, Combattimenti und schließlich noch aus Feuerwerk, in sich also schon sehr vielschichtig. Dazu kommt eine Vielschichtigkeit, die man fast als eine vertikal-chronologische Vielschichtigkeit bezeichnen kann. Viele Renaissanceelemente reichen hier tief ins siebzehnte Jahrhundert hinein; andererseits überlagern sich mitten im siebzehnten Jahrhundert Barockes und Klassisches; wiederum ist da eine Überschichtung von Volkstümlichem, das sich dem Hochartistischen verbindet. Natürlich stehen auch Musik und Libretto in diesem Prozeß der vielschichtigen Überlagerungen; dennoch entwickelt sich hier ein geniales Ganzes, dem man freilich den Einheitscharakter nur oder überhaupt nur vom Aspekt der höfischen oder städtischen Repräsentanz her zusprechen kann. Aber gerade in dieser Vielschichtigkeit liegt der eigenartige Zauber, der die Spannungswelt des Jahrhunderts deutlich macht.

Elemente, die schon zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts artistisch ausgebildet waren, werden von der Musik, aber auch von den anderen Künsten aufgenommen. Sie werden im siebzehnten Jahrhundert als solche Künste separat weitergeführt und barock gewandelt, wie zum Beispiel das Ballett, das ja auch neben der Einbeziehung in die Oper eine grandiose Eigenentwicklung erfährt. Aber sie werden auch aufgenommen in diesen großen Schmelztiegel der Barockoper, wo sie dann zu genialen Konglomeraten verschmolzen werden, anfangs regelmäßig, aber auch noch in der Spätzeit nicht selten, erstaunlich hart nebeneinandergesetzt. Im Beginn wirkt es manchmal, als ob man gierig nach allem greife, was festlich ist, aus dem Willen zur Steigerung, der das Heterogenste zusammenführt. Später dann wird dieses Heterogene in der Zusammenfügung der einzelnen Elemente gemildert und umkleidet und in den dramaturgischen Fluß des Bühnengeschehens eingebaut. Aus heterogener Vielheit wird also eine spannungsgeladene einheitsgebundene Vielheit. Nie Einheit im Sinne des Einheitlichen, wie wir es etwa bei Rembrandt finden, wo das Licht auf eine Gestalt fällt. Die Oper

*) Der Vortrag wurde durch eine Reihe von Beispielen auf Schallplatte oder Tonband erläutert. Die benützten Schallplatten sind in den Anmerkungen zitiert.

verfügt immer über das Viele und das Miteinander der Elemente: Turnier, Ballett, Vokalmusik, Instrumentalmusik; sie bilden also ein vielheitliches Ganzes, eine ausgewogene Vielschichtigkeit.

Beobachtet man zum Beispiel den Weg des Turnierspiels. Das Turnierspiel der Renaissance, reines Turnierspiel, später aus dem Barockzeitalter nicht wegzudenken, verbündete sich aber auch früh mit dem neuen Ballettstil und wurde dann, umrahmt von Wettstreitspielen, sei es zwischen den Kontinenten, sei es zwischen Tugenden und Lastern, sei es zwischen den Jahreszeiten oder zwischen den Elementen Feuer, Erde, Luft, Wasser, ganz neu geformt. Es erhielt seine eigenen musikalischen Kompositionen. Betrachten wir „La Gara", eine Oper, die 1652 am Wiener Hof aufgeführt wurde, dann müssen wir feststellen, wie hier zwei Formen des Turnierspieles eingebaut sind. Die erste, in der das Turnierspiel mit Kompositionen auf der Bühne noch stattfindet und dann das letzte, große Schlußturnier, wo sämtliche Spieler von der Bühne herabtreten in das Orchester und nun unten das reine Turnier ohne Komposition stattfindet.

Im Roßballett, das 1667 innerhalb der Wiener Hofburg stattfand, sind die ganzen Turnierszenen für die Pferde durchkomponiert, es gibt da eigene Arien für die einzelnen Partien, zu denen die Pferde tanzen, so daß wir hier die vollkommene Verbindung von Turnier und Ballett, dazwischen Orchesterpartien und Vokalpartien, feststellen können. Noch viel enger wird dann der Kontakt zwischen Turnier und großer Oper in „Il Pomo d'oro", der 1668 aufgeführt wurde; hier ist das Turnier ganz eingeschmolzen in das dramaturgische Geschehen als großes Combattimento. Immer aber ist noch die Herkunft vom alten Turnierspiel spürbar und sicherlich auch noch in dieser Zeit bewußt gewesen.

Oder denkt man — neben dem Turnierspiel — als anderes Beispiel an die Trionfi des sechzehnten Jahrhunderts; deren Nachkommen verleugnen sich ebenso wenig in den Prachtaufzügen inmitten des Geschehens einer Barockoper; die siegenden Götter oder Helden fahren unter großer Orchestermusikbegleitung in Triumphwagen über die Bühne; sie sind mit ihrem Aufzug ganz in das Libretto eingefügt, Teil des musikdramatischen Geschehens, aber auch noch Element, das von früher her übernommen wurde.

In derselben Weise wird das Ballett in seiner hohen Kunstform des sechzehnten Jahrhunderts vom Barock aufgenommen; aus dem Ballett der Intermedien, die immer auch noch eine Rolle spielen in der Barockoper, werden aber nun vorwiegend Rollenballette, so wie wir sie unzählig als Amazonenballett, Götterballett oder Schäferballett oder auch in anderen Rollen finden, die nun aber genauso wie die Turniere vollkommen eingebaut sind in das dramatische Geschehen. Das Intermedienballett fand daneben aber auch seine eigenartige Umformung zum Finalballett jeden Aktes. Diese Finalballette sind oft mehr oder weniger gewaltsam angefügt worden und auch in diesem „mehr oder weniger gewaltsam" kommt das Reizvolle des Konglomerats in der Barockoper zum Ausdruck.

Das Barockzeitalter ist ein großer Amalgierungstopf für die Künste. Der Reiz der Opern besteht dabei oft darin, daß sie mehr den Charakter von Konglomeraten haben, als von totalen Verschmelzungen. Hier bleiben die Elemente in ihrer großgespannten Einheitlichkeit doch vielschichtig. Das Wesen der barocken Verschmelzungsvorgänge liegt nicht im Auflösen der heterogenen Einzelteile, sondern im Zueinanderfügen und im Neubeziehen, um dadurch zu Ballungen und Spannungen zu führen, die in sich wieder neue Einheit und Ganzheit bedeuten.

Natürlich gab es auch wieder Separatentwicklungen einzelner Teile ins Artistische, wie sie uns in der großen Arienoper der neapolitanischen Epoche, also rund um 1700, dann entgegentreten, im Ausklang des Barocks, auf einer Stufe, die vom Hochbarock schon zum Spätbarock führt. Aber die bedeutendsten Vertreter auch dieser Form hatten immer noch das größte Interesse an einem wohl wirkenden, spannungsgefügten, aus vielen Elementen zusammengesetzten Ganzen, das nicht auf Kosten sinnlos zusammengesetzter artistischer Einzelkostbarkeiten aufgegeben werden sollte. Dieses Barock ist ein spannungsgeballter, energiegeladener Eruptionsboden für die Künste, auf dem dennoch, und darüber müssen wir uns, glaube ich, sehr klar sein, kein Ausbruch hemmungsloser Entladung herrschte. Auch die Ausbrüche, auch das Eruptive, stehen im Rahmen strengen Gesetzes, strenger Etikette und eigener Konventionen.

Das gilt vor allem natürlich für die Musik, für die der Weg, wenn wir ihn nun betrachten, nicht viel anders ist als für die einzelnen Künste: Turnier, Trionfo und Ballett. Dennoch tritt sie stärker hervor und umfaßt und durchdringt das Ganze. In der Renaissance schon ausgebildete Formen werden ganz selbstverständlich ins Barock aufgenommen. Denken wir nur an das Madrigal, an den artistischen Sologesang, denken wir an die Villanellentradition. Auch hier geht freilich der Umformungsprozeß vor sich: in die neue Einheit eingefügt erhalten sie neue Impulse, behalten aber immer etwas von ihrem Eigensten und Elementaren und erstrahlen dann doch schließlich in diesem neuen Glanz des barocken Gewandes. Schauen wir uns nur einmal an, wie artistisch der Kunstgesang auf der Bühne vor Shakespeare in England — ich greife mit Absicht so weit in den Norden, um diesen ganzen europäischen Kreis zu umschreiben — schon ausgebildet war. Die artistische Vokalmusikeinlage war auch für Shakespeare eine Selbstverständlichkeit, mit der er dem Geschmack des Publikums entgegenkam. Für einen Augenblick ruhte dann das Spiel, man lauschte dem Gesang des Altonaturale, der fast bei jeder Truppe in England mit hoher Gage verpflichtet war.

Ich möchte dazu die bedeutende Pandolpho-Klage vorlegen, die vor 1570 von Robert Parson komponiert worden ist und einem höfischen Bühnenstück der Vor-Shakespeare-Zeit entstammt[1]).

In Italien hatte sich diese Art von Sologesang in der zweiten Hälfte

[1]) Air: AVRS 6001, Amadeo-Schallplatte.

des sechzehnten Jahrhunderts zu größter Artistik entwickelt. Nebeneinander wurden dort die ältere polyphone Madrigalmusik und der neue Sologesang gepflegt. Die „Camarata", der berühmte Kreis in Florenz, fand in der monodischen Musik der Antike das Vorbild für diese Kunst, die, wie es in den Quellen heißt, „den Sinn der Worte nicht verdunkle", sondern „die Worte klar und verständlich" werden lasse. Der uns wohlvertraute Giulio Caccini († 1618) gehörte mit zu den preziösesten Vertretern dieser artistischen Sologesangskunst, die dann auch unmittelbar in die Entwicklung der frühen Oper übergreift. Von Caccini haben wir ein Sammelwerk von Kunstliedern „Le nuove Musiche", das 1602 erschien. Die Begleitung, und das ist nun charakteristisch für diese neue Entwicklung, ist nicht mehr ausgeschrieben, sondern nur mit dem „basso continuo", den man neu gelernt hatte zu beherrschen, angedeutet. Sie wird den Instrumenten überlassen, die man gerade zur Verfügung hatte. Diese scheinbare Freiheit der Begleitung war aber in Wirklichkeit strengen Regeln unterworfen, die man eben artistisch beherrschen mußte.

„Amarilli", ein Kunstlied dieser Sammlung, errang damals europäische Berühmtheit. Der Inhalt entstammt der Schäferwelt, der Tassowelt, der Guariniwelt: „Oh Amarilli, meine Schöne, willst du nicht der Sehnsucht meines Herzens glauben: Daß du meine Liebe bist? Ich liebe dich, oh glaub' es mir! Wenn du zweifelst, nimm diesen Pfeil und öffne meine Brust. Eingegraben in mein Herz wirst du finden: ‚es ist Amarilli, die ich liebe'." Ein Vorwurf, den wir später in Hunderten von Schäferspielen und ähnlichem Opernschaffen wiederfinden[2]).

Der Manierismus ist evident; wir wissen, daß die Frage um den Manierismus des ausgehenden 16. Jahrhunderts schon seinerzeit J. Huizinga aufgeworfen hat, er speziell für die burgundische Kultur; und wir wissen, daß dieses Manierismus-Problem seither eine Reihe von Wissenschaftlern beschäftigte; daß Rudolf Stamm letzthin versucht hat, die Shakespearezeit unter dem Aspekt des Manierismus zu beleuchten. Meines Erachtens ein Versuch, der außerordentlich beachtenswert und berechtigt ist. Auch hier in Italien — ganz parallel mit der Entwicklung der Schäferspiele — können wir diesen Manierismus feststellen und sicherlich in solchen Formen wie bei Caccini ganz klar bestätigt finden.

Das eigentliche Merkmal der frühen Oper wie der Intermedien und der Zwischenspiele zu den Sprechstücken war aber nicht dieses monodische, sondern war das chorische Element, das an die Madrigalkunst der Zeit anschloß. Die florentinische Choroper war, und daran müssen wir auch denken, eine Kunst für die Aristokraten, für die Gäste am Fürstenhof und sie verfügte daher über ein reich besetztes Orchester. Typisch für diese Stufe der florentinischen Choroper ist von den Werken, die allgemein bekannt wurden, der „Orfeo" von Monteverdi, der 1607 in Mantua aufgeführt wurde; das berühmteste Werk wohl dieser Stufe Monteverdis, den wir in verschiedenen Stufen im

[2]) „Amarilli": AVRS 6085, Amadeo-Schallplatte.

Laufe seiner Entwicklung stehen sehen. Der „Orfeo" zeichnet sich, wie Sie wissen, durch einen sehr strengen, fast symmetrischen Wechsel von Chorpartien, von ausgebildetem dramatischen Rezitativ (wo das Rezitativ tatsächlich die dramatische Auseinandersetzung, den dramatischen Stoff bringt) und instrumentalem Zwischenspiel innerhalb der einzelnen Akte aus. Die Rezitative werden von einer Person gesungen. Sie treten als Recitativo secco auf, das heißt, nur durch ein Akkordinstrument begleitet.

Der vielseitige Monteverdi griff auch in sehr charakteristischer Weise in die Madrigalentwicklung ein und man kann an diesem Eingreifen in die Madrigalentwicklung die frühen Züge der Opernentwicklung und die Art, wie nun das Barock sich der Madrigalkunst der Renaissance bemächtigte, sehr gut beobachten.

Hier möchte ich Ihnen zunächst einmal eine der frühen Formen der Madrigalkunst von Monteverdi vorführen, mit der der Komponist dem Höhepunkt der Madrigalentwicklung, Marenzio und Venosa, nahestand. Es ist sein berühmtes Tasso-Madrigal „Ecco mormora l'onde", das um 1590 in einer Sammlung erschienen ist[3]).

Das Madrigal dieser frühen Stufe schloß sich, wie Sie wissen, auch an das Vorbild der Antike an, aber nicht an die Monodonie, sondern an die Chorformen, die man in der Antike entdeckte. Die Madrigalkompositionen wurden vielfach für die Intermedien der höfischen Aufführungen gebraucht, damit also schon früh in das Szenische gebunden. Monteverdi ist darum eben eine so interessante Schwellengestalt, weil man bei ihm beobachten kann, wie das Madrigal aus dieser chorisch-konzertanten Form, die den einzelnen Stimmen Gleichwertigkeit gibt, langsam für die Oper präpariert wird; wie der basso continuo in die Madrigalwelt eindringt und damit gleichzeitig das Solomadrigal ausgebildet wird, in dem nun die Solostimme die Führung übernimmt, und die anderen Stimmen mehr begleitend eingesetzt sind. Wir haben damit also die Vorformen für die Orchesterbegleitung der Solostimme. Sehr charakteristisch tritt das bei einem Vergleich des Lamento aus der Oper „Arianna" (leider das einzige, das uns aus diesem Werk des Jahres 1608 erhalten geblieben ist) mit einem Madrigal, das Monteverdi einige Jahre später (1614) mit genau demselben Text komponiert hat, hervor. Ariadne ist von Theseus verlassen und sucht nun verzweifelt den Tod in den Wellen. Gegen ihren Willen aber wird sie von Fischern gerettet und sehr unglücklich singt sie nun ihr: „Ach, laßt mich doch sterben"[4]).

Wir haben es hier mit einem Modell für viele Klageszenen der späteren Barockoper zu tun, z. B.: Klage-Arie der Proserpina in Cesti's „Il pomo d'oro" und viele andere. — Beide Formen der musikalischen Lösungen treten rein hervor: hier das fünfstimmige Madrigal mit Generalbaß, dort das Lamento in Altlage mit vierhändiger Cembalo-Begleitung und Kontrabaß.

---

[3]) 14132 APM, Archiv-Produktion.

[4]) Madrigal „Lasciate mi morire": 1614; 14132 APM, Archiv-Production; Arie „Lasciate mi morire": 1608; 14020 APM, Archiv-Produktion.

1613 ging Monteverdi nach Venedig, wo er bis zu seinem Tode, 1643, blieb. Venedig war ein ganz anderer Boden, wie wir gleich sehen werden; aber Monteverdi schloß sich doch, allerdings noch immer sehr konservativ der florentinischen Choroper nahestehend, der venetianischen Solistenoper an. Er selbst hielt dabei am strengen dramatischen Rezitativ fest, eine sehr interessante „Kreuzung", möchte man fast sagen, zwischen den beiden Stilen, zwischen dem florentinischen und dem neuen venetianischen, bildete seine berühmte „Krönung der Poppea" (1642).

Bevor wir uns aber diesem venetianischen Bereich zuwenden, müssen wir noch einen weiteren Strang aufgreifen, der aus der Renaissancewelt in das frühe Barockzeitalter reicht und grade damals, etwa ab 1610 — aber auch vorher schon — sehr stark sich geltend zu machen begann: Das ist die volkstümliche Komponente, auch in der Musik. Diese volkstümliche Komponente, die sehr alt war — wir können sie schon bei den spanischen kleinen Spielen Gil Vicentes beobachten, wo am Schluß eines jeden Aktes eine Villanelle gesungen wurde — dringt aus der Villanellen-Tradition und dem Kanzonenkreis als ebenso starkes Element in die Früh-Barockoper ein. Als Beispiel möchte ich ihnen von Orlando di Lasso, der lange Zeit in München gewirkt hat, eine Villanelle vorführen, die für meine Begriffe mit zu den schönsten gehört, die er geschrieben hat (soweit sie mir bekannt sind), und die ein altes Echomotiv, das in der spanischen Musik des sechzehnten Jahrhunderts eine sehr große Rolle gespielt hat, nun sehr lebendig und frisch variiert: „O là, o che bon eccho"[5]).

Noch einen Bereich müssen wir kennzeichnen und dann noch einen, bevor wir so weit sind, daß wir überhaupt verstehen können, wie dieses Konglomerat der Barockoper zustandekam. Da ist eine seltsame Erscheinung und ich muß gestehen, für meine Begriffe die reizvollste, die wir im italienischen Bereich finden, die sogenannte „Madrigalkomödie". Sie schließt ihrerseits das Volkstümliche, das Artistische und das Madrigalelement zusammen, so daß wir da schon eine frühe Zusammenschiebung verschiedener, untereinander ganz ungleicher Elemente haben. Meister dieser Kunst waren u. a. Orazio Vecchi, Alessandro Striggio, Giovanni Croce und Adriano Bianchieri, den wir uns hier etwas näher anhören wollen, weil er nämlich als volkstümliches Element Komödien- und zugleich als artistisches Element Commedia-dell'-arte-Formen aufgenommen hat. Er hat die typischen Commedia-dell'-arte-Figuren wie den Pantalone, seine Tochter Doralice, den alten Dottore, mit dem er seine Tochter verkuppeln will; dann ist da u. a. der junge Liebhaber, der Amoroso Fulvio, den Doralice natürlich liebt. Mit diesen Figuren baut er nun eine Madrigalkomödie, deren Elemente aus Villanellen bestehen, in diesem Fall nicht vierstimmigen sondern dreistimmigen Giustiniane alla Neapolitana, eigentlich lauter Madrigalletti, nicht sehr lang; und diese Partien werden nun, auch wo die Solopartien von einer Person gesungen werden sollen, immer von mehreren

[5]) 37008 EPA, Archiv-Produktion.

Personen gesungen, sodaß wir die seltsame Erscheinung haben, daß, wenn Pantalone da steht und seinen Kummer besingt und traurig ist, dazu von drei Stimmen ein madrigalartiges Lied gesungen wird, also eigentlich eine Pantomime, wo der, der die Rolle hält, von den zwei anderen Figuren vokal begleitet wird. Das wechselt nun ständig; die Stimme aber, die gerade im Spiel ist, Pantalone etwa, bekommt die Vorhand im Madrigal. So werden also auch die Solopartien mehrstimmig gesungen. Hören wir uns zunächst einmal den „bizarren Humor" an. Am Anfang tritt er auf, begrüßt die Gäste und kündigt das Spiel „La Pazzia senile" an[6]).

Im Wechselgesang zwischen Pantalone und Burettino — der Diener ahmt ganz deutlich ein Fagott nach (wie überhaupt einer der Scherze dieser Madrigalkomödien darin bestand, daß die Vokalstimmen Instrumente nachahmten) — verrät der Diener, daß die Tochter den Fulvio und nicht den Dottore liebt, den jungen Mann statt des alten[7]).

Das war 1598: Zusammenstoß von Solomadrigal-Rezitativ-Entwicklung (um diese Zeit auf dem Weg zum dramatischen Rezitativ) und Kunst-Arie. Da geschieht ebenfalls etwas Merkwürdiges, das wir auch beachten müssen: Das neu entwickelte Solomadrigal wurde nun wieder zu einer besonderen Kunstform unter dem Anprall dieser drei Elemente ausgebildet, zur „R e z i t a t i v a r i e". Der Hauptinhalt konzentrierte sich hier auf das noch so aussehende Gebilde wie ein Rezitativ, an das sich die Arie anhängt und eine Art Refrain bildet; aber das alte dramatische Rezitativ verliert doch seinen Charakter in der neuen Kunstform, die sich hier nun einstellt, so daß mit der Zeit das dramatische Rezitativ durch diese Rezitativarie einerseits, dann auf der anderen Seite durch sehr stark verkünstelte Formen des Rezitativs verdrängt wird. Man fand das alte Rezitativ langweilig, infolgedessen schuf man eine Abwechslung, indem man ihm Reim und Verse gab, Duette einschaltete und ähnliches. Giovanni Pietro Berti († 1638), war ein sehr bedeutender Vertreter für die Rezitativarie, die im Grunde ein Widerspruch in sich ist.

Hier haben wir eine solche Rezitativarie: „Da grave incedio." Sie lautet ungefähr: „Von einem unbarmherzigen Brand bedrückt, rufe ich um Hilfe und Barmherzigkeit, und mit schrecklichen würgenden Tönen ruft das klopfende Herz nach meiner Glut. Und obwohl ich im glühenden Feuer brenne, kommt mir doch niemand zu Hilfe. Helft mir also, meine Augen, und seid gütig, denn mein Herz verlangt es"[8]).

Damit haben wir die verschiedenen Formen beleuchtet, die in Venedig zusammenfließen: also die florentinische Choroper, gegen die man allmählich Stellung nimmt, beziehungsweise, die man nicht so reich besetzen konnte; das Kunstsolo, das Madrigal in verschiedenen Stadien, das ausgebildete Rezi-

[6]) 14132 APM, Archiv-Produktion. Pantalone tritt im Selbstgespräch auf; er ist verliebt in Lauretta.

[7]) Ganz besonders amüsant ist auch das Ständchen, das Fulvio seiner Geliebten bringt, während diese sich die Haare in der Sonne trocknet. Musik: ebendort.

[8]) AVRS, 6085, Amadeo-Schallplatte.

tativ, das dramatische Rezitativ, an dem die venezianische Stufe noch festhält, das Volkstümliche, sowohl im „dörperlichen" Sinn als auch im artistischen Commedia=dell'=arte=Sinn und schließlich die zierlich=künstliche Rezitativarie. Das alles strömt nun hier in Venedig zusammen und bringt die Voraussetzungen für eine virtuose S o l i s t e n o p e r mit, die aber auch gleichzeitig volkstümlichen Charakter hat. Hier in Venedig geht es nun nicht mehr um eine aristokratische Oper, sondern um eine Oper für das Bürgertum und für das breite Volk, sodaß hier ganz andere psychologische Voraussetzungen gegeben sind.

Wir haben in Venedig das erste öffentliche Opernhaus für die breiten Kreise der städtischen Einwohner und da ist nun etwas sehr bezeichnend: Wie wir in Florenz die große Choroper haben, wobei es auf das Ensemble ankam, auf das Miteinander der Stimmen, die gegenseitige Rücksichtnahme, bildet sich nun hier in Venedig die Solistenoper aus. Also gerade bei einem Publikum, bei dem man alles andere als Artistik erwarten sollte, wird hier das Solistische hochgetrieben, der Chor tritt immer mehr zurück, der Sänger wird gefeiert, so wie Herr Meier und Frau Müller heute den Star XY aus Hollywood feiern. Hier tritt ein neues Element, das Starelement in das Operntheater ein, und das gilt natürlich vor allem für die Sopran= und Altstimmen. Sänger bekamen phantastische Honorare, Komponisten wenig, Librettisten nichts oder nur den Ertrag aus dem Textbuchverkauf. Partituren werden nicht mehr gedruckt, wie das in Florenz noch selbstverständlich war, und sind uns daher sehr selten erhalten. Viele Textbücher aber haben wir — recht sauber gedruckt — erhalten; oft mit Wachsflecken versehen, denn das Volk war nicht sonderlich aufmerksam, wenn die Wachstropfen von den Kerzen beim Mitlesen in das Textbuch tröpfelten.

Hier finden wir bereits neben der Bezeichnung „dramma per musica", wie sie in Florenz üblich war, auch schon — ich weiß nicht, ob zum erstenmal — die Bezeichnung „opera". Diese Stufe, deren bedeutendster Vertreter neben Monteverdi, dem Konservativen, Cavalli war, ist nun die Basis, mit der wir unmittelbar in Kontakt kommen, wenn wir die Oper unter Leopold I. am Wiener Kaiserhof betrachten.

Dort wirkte in der Frühzeit Antonio Bertali, ein Komponist, der Zeitgenosse und Schüler von Cavalli war, wie Cavalli wieder ein Schüler von Monteverdi war. Jedenfalls schloß Bertali an die venezianische Stufe der Opernentwicklung an. Von Cavalli möchte ich Sie ein Duett hören lassen, das aus seiner Oper „Egisto" ist, die (nach Witeschnik) 1642 für Wien geschrieben worden sein soll. Es ist ein Duett mit Orchesterbegleitung und Cembalo (Sopran und Tenor)[9]).

Cavalli hält noch am dramatischen Rezitativ fest, das für ihn wie für Monteverdi immer noch wichtiger ist als die ariose Canzone. Dennoch pflegt er schon die ariose Canzone (ein Moment, das Sie hier beobachten konnten), nahm sie auf, wo sie den Gang der Handlung nicht störte. Das allerdings war ein wesentliches Kriterium für ihn. Das Rezitativ selbst ist schon sehr abwechslungsreich geschrieben, damit es nicht langweilig wird, und auch schon durchtränkt mit

[9]) Duett: Musici della selva, HMS 45/2 EA 15231.

volkstümlichen Elementen. Wir finden bei ihm Canzonen-Melodien im $^3/_2$-Takt, Barcarolen-Klänge und ähnliches aus der venezianischen Gondelwelt.

Diese Stufe nun spiegelt die Wiener Oper in der frühen Zeit Leopolds I. mit Antonio Bertali wieder, der bis 1669 in Wien arbeitete. Auch er hält wie Cavalli und Monteverdi noch am dramatischen Rezitativ fest, beginnt aber schon das Rezitativ mit dem Wechsel von Reimstellungen kunstvoller zu gestalten, weniger ermüdend zu machen mit dem Wechsel der Personenzahl, Arien innerhalb des Rezitativs, Duetten, Terzetten usw. . . . Dazu hat er auch noch Chor-partien, die aber gegenüber der Florentiner Choroper weit zurücktreten. Aus-gesprochene Arien oder Canzonen oder Volkstümliches sonst in irgendeiner Art finden wir bei Bertali noch nicht, aber zweifellos drängte bei ihm schon die Musik zur Cantilene, zum Ziergesang, zum Ariosen. Ich habe leider gar nichts an Musik von Bertali auf Schallplatten finden können, möchte aber sehr anregen, daß von seinen Kompositionen etwas aufgenommen wird. Sie sind großteils erhalten und liegen in der Musiksammlung der Öster-reichischen Nationalbibliothek.

Eine nächste Stufe haben wir dann bei dem bedeutenden Komponisten Cesti, der in der Folgezeit mit Burnacini, dem großen Bühnenbildner, zusammen-gearbeitet hat, und zwar in der großen Oper „Il pomo d'oro", aus der ich Ihnen nur eine einzige Arie bringen möchte, die schon erwähnte Klagearie der Proserpina, in der Sie nun die Zusammenhänge mit der früheren Arianna-Klage heraushören werden. Aber wie ist das nun ganz anders zugleich gestaltet von Cesti, am Ende dieses Weges, der doch fast über fünfzig Jahre gedauert hat.

Proserpina sitzt in der Halle der Unterwelt und ist furchtbar unglücklich, weil es da unten so düster ist, die Götter im Himmel haben es viel schöner, und sie will wieder hinauf und beklagt sich bei Pluto, der sie da unten ge-fangen hält: „E dove t'aggiri"[10]).

Cesti war nur kurze Zeit in Wien. Man ist so überrascht von dieser Oper „Il pomo d'oro", daß man, wenn man die Daten nicht unmittelbar vor sich sieht, das Gefühl hat, Cesti habe mindestens 60 Jahre in Wien gewirkt. Aber er kam erst 1666 und starb schon 1669; trotzdem gehört diese Oper „Il pomo d'oro" zu den bedeutendsten Ereignissen am Wiener Hof. Sie haben hier ge-hört, und das gilt für die ganze Oper, wie das Arioso immer stärker in den Vordergrund tritt. Oft wird die Handlung zugunsten solcher Einlagen ein-fach unterbrochen. Das Rezitativ wird nun langsam vernachlässigt, nicht mehr die dramatische Einheit, sondern der Wechsel von beiden — kurze Rezitative und virtuose Ziergesänge — werden verlangt. Wir finden bei Cesti auch schon die ersten Dacapo-Arien, die in der späteren Entwicklung eine so große Rolle spielen sollten.

Wenn Sie sich einmal die Partitur von „Il pomo d'oro" anschauen, werden Sie Seite für Seite feststellen können, wie eine kleine Nummer an die andere angeschlossen ist und wie das Ganze eben diesen Charakter der Einheit aus

[10]) HMS 45/2 EA 15231.

der Vielheit hat, den ich anfangs als typisch barock charakterisierte. Hier haben wir in das dramatische Geschehen hineinkomponiert das Amazonenballett, ein Ballett der Amoretten, die mit Venus herunterkommen vom Himmel und eine ganze Reihe anderer Ballette, dann wieder die großen Combattimenti. Das alles paßte ohne weiteres zusammen und bildete noch eine Einheit. Ich möchte Ihnen — da Sie sicherlich nicht so bald wieder Gelegenheit dazu haben werden, sie zu hören — solch eine Ballettmusik zu Gehör bringen. Sie stammt wie fast alle Ballettmusiken am Hofe Leopolds I. — und das gilt durchgehend für fast vierzig oder fünfzig Jahre — von Schmelzer. Er war dafür berühmt, galt als Spezialist für solche Ballette; und Sie werden auch gleich hören, wie sehr mit Recht[11]).

Wir haben hier als Besetzung vier Violinen, zwei Bratschen, ein Violoncello, einen Kontrabaß und ein Cembalo. Als nächstes Beispiel für solche Ballettmusik möchte ich Ihnen einen noch berühmteren Komponisten aus Wien vorstellen, Kaiser Leopold I. selbst, der, wie Sie wissen, eine Reihe von Kompositionen geschrieben hat und sich auch selbst als Dirigent ans Cembalo setzte und vom Cembalo aus, das er glänzend beherrscht haben muß, nun die Spieler, das Orchester dirigierte. Ich habe hier nur die beiden letzten Stücke aus einem Satz herausgesucht, eine Burree und dann eine Ritirata, also den Rückzug der Ballettkräfte von der Bühne. Die Besetzung der Komposition ist Oboe, Gamba und Cembalo[12]).

Wenn wir vom Wiener Hof einen Blick nach Paris hinüberwerfen, wo wir eben diese gleiche Stufe finden, so sehen wir Lully am Werk. Cavalli war mit seinen Opern in Paris durchgefallen. Man war nicht sehr zufrieden mit ihm gewesen und Lully war zum eigentlichen Hofkomponisten geworden. Von ihm wissen wir, daß er neben seinen Opern viele theatralische Aufführungen mit Ballettkompositionen versehen hat. Was aber empfindet man gegenüber der italienischen Tradition in Paris damals an seinen Kompositionen als typisch französisch? Der Unterschied muß gar nicht so sehr groß gewesen sein und doch schwingt eine neue Dynamik in der ganzen Tonführung mit. Es handelt sich hier in der Probe, die ich Ihnen zu Gehör bringe, um eine Baritonpartie aus der Oper „Alceste". „Il faut passer", ein Lied des Charon. Die Charon-Partien bilden ja auch wieder eine Tradition, die durch das ganze Jahrhundert geht und vielfache und sehr reizvolle Abwandlungen erfahren hat z. B. auch im „Pomo d'oro". Charon gehört zu den stereotypen Figuren in der Opern-Libretto-Entwicklung des siebzehnten Jahrhunderts[13]).

Ich betonte schon anfangs den Manierismus im besten Sinne des Wortes. Der Manierismus ist eine Kunst, die wir, glaube ich, nicht hoch genug schätzen, wenn wir sie abfällig beurteilen, die aber tatsächlich immer auf Messerschneide

---

[11]) Intrade und Pastorella nach einer Aufnahme des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

[12]) Nach einer Aufnahme des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie für Wissenschaften.

[13]) Arie des Charon aus Lullys „Alceste": Decca LX 3112.

zum Artistischen in der Kunst steht, wo sie dann nicht in allen Fällen als künstlerisch vertreten werden kann. Das ist der Reiz und die Gefahr des Manierismus, und diese Art Manierismus entwickelte sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts deutlich nachweisbar in die Zone der Gefahr. Dekorationszauber, Kehlkopfakrobatik beherrschten sämtliche Opern-Bühnen. Urstätte und Herkunftsland für diese neue Entwicklung war Neapel.

Mit Neapel haben wir nun die letzte große Stufe in der ganzen Entwicklung erreicht, Neapel, diese Stadt, in der jeder Einwohner ein Komödiant ist, der das Theatralische im Blut sitzt. In Neapel gab es damals eine kleine Oper am Hof und das große Haus San Carlo, vier große Konservatorien, in denen die Opernfächer ausgebildet wurden, seit 1708 u. a. von Maestro Alessandro Scarlatti. Natürlich lag hier in dieser Urtheaterstadt die Gefahr besonders nahe, daß nun alle diese Kräfte, von denen ich gesprochen habe, durchgingen wie Rappen, die man nicht mehr bändigen kann. Und so hatten auch diese Maestri, die wir finden, von Scarlatti bis Pergolesi, ihre große Mühe, die Späße, die Lieder, die Arien, das Solistische im Zaum zu halten, wenn sie selbst sich ihm auch zum Großteil verschrieben hatten. Sie wandten sich gegen den Verfall der Libretti, die nichts als ein buntes Durcheinander von Solostücken zu werden drohten, wobei dann die dramatische Basis völlig verlorenging. Gerade Scarlatti setzte sich in diesem Sinne sehr ein. Seine ersten Opern, noch im venezianischen Stil, hielten am dramatischen Rezitativ fest, lockerten es aber auf durch ariose Canzone und Cantilenenstil. Ein Stil, der dann immer stärker in seinen Werken, 115 Opern, von denen 87 dem Namen nach bekannt sind, durchgriff. Schüler von Scarlatti waren Nicolà Logroscino und Nikolaus Hasse. Hier haben wir nun den großen ausladenden Stil in der Dramatik der Melodien; wir haben ebenfalls die Einbeziehung von Volksgesängen in die Arienteile; auch neapolitanische Volksliedtypen werden in die Oper aufgenommen — z. B. die Siziliane, wiederum die Villanelle, die Frottola, die als eigene Künste nun in die Oper Eingang fanden.

Als Probe von ihm „Idolo mio, ti chiamo", einen Teil aus der Oper „Tito Sempronio Gracco", mit zwei Sopranstimmen, einem Mezzosopran, einem Tenor und Orchester[14]).

Die Ausbildungszeit dauerte damals oft zehn bis zwölf Jahre; die Stücke waren so anspruchsvoll geworden, daß es ohne eine solche Ausbildungszeit gar nicht mehr abging. Dafür gewannen die Primadonnen und die Sängerkastraten einen solchen Ruf und einen solchen Ruhm, daß sie nun ihrerseits die Arien festlegten, die gesungen wurden, oder auch bestimmten, was weggelassen werden sollte. Ich darf da vielleicht die kleine Anekdote erzählen: Händel, damals in London, war so wütend geworden über diese ganze Wirtschaft (1722), daß er eines Tages die Cuzzoni, die eine Arie nicht singen wollte, kräftig mit den Armen umfaßte und aus dem Fenster zu werfen drohte, bis diese bereit war, seine Arie zu singen. Ein anderes Beispiel für die Achtung, die

[14]) HMS 46, 2 EA 16557.

die Sänger in dieser Zeit genossen: Farinelli erhielt vom spanischen König fünfzigtausend Franken und mußte ihm dafür angeblich keine andere Leistung bieten als vier Arien jährlich vorzutragen.

Wir wollen aber auch nicht am heiteren Scarlatti vorbeigehen. Ich möchte Ihnen da den Gesang eines verratenen Liebhabers vorführen, der für eine einfache kleine Freude mit hundertfachem Leid bezahlen muß. „La speranza mi tradisce." Der Inhalt ist ungefähr so: „Hoffnung verrät mich, sie erscheint und schwindet wieder, so wie die trügerische Welle dem glücklosen Tantalos entflieht. Hoffnung verrät mich ... Wenn mir eine kleine Freude gewährt ist, dann vertreiben sie mir wieder hundert Kümmernisse. So wächst Titios Herz, nur weil es immer verzehrt wird. Wenn mir eine kleine Freude gewährt ist ..."[15]).

Mit Pergolesi haben wir die letzte Stufe der neapolitanischen Oper erreicht. Sie kennen alle seine entzückende kleine Oper, Intermezzi zu „Il prigioniero superbo": „La serva Padrona", aus der wir uns die Arie des Uberto und das Schlußduett des Uberto und der Serpina anhören wollen. Uberto ist nun langsam durch die Kleine betört worden; als eingefleischter Junggeselle überlegt er sich aber immer noch: soll er oder soll er nicht. Pergolesi gibt seinem Helden in einer großen Dacapo-Arie genug Zeit, sich zu überlegen, ob er nun wirklich heiraten will[16]).

Wir müssen uns bei dem ganzen Schaffen Pergolesis klar machen, daß dieser begabte, kunstreiche Architekt der Oper mit sechsundzwanzig Jahren starb († 1736). Das ist das reife Werk eines Jünglings-Menschen, der hier eine ganze Gattung zur Blüte bringt: die O p e r a b u f f a.

In dem Schlußduett aus „La serva padrona", können Sie seinen ganzen Charme und Humor belauschen, wie da der Herzschlag der Menschen mit eingefangen ist; das Klopfen des Herzens der Serpina, ganz rasch und hell — tititi; dann das etwas dunklere Klopfen des Herzens von Uberto — tatata[17]).

Wir dürfen unseren Vortrag nicht schließen, ohne vorher eine Eingangs-Symphonia an unserem Ohr vorüberrauschen zu lassen. Auch hier von Pergolesi die Symphonia zu „Lo frate innamorato" (1732), einer kleinen Opera buffa, die man heute sehr selten hört und die doch diesen ganzen Zauber der neapolitanischen Oper in ihrem Figurenreichtum, in ihren Melodien, in ihren Stimmungen und in dieser kunstvoll gebauten Doppelgliedrigkeit aufhellt.

Der erste Teil ist wehmütig, voller Schwermut, deckt die eine Seite des Barocks noch einmal auf; der andere Teil bringt dieses heitere „dennoch", mit dem der Barockmensch alle Dunkelheit des Lebens verklärt[18]).

Damit haben wir nun wieder zwei antithetische Grundzüge des Barocks aufgefangen, die tiefe Schwermut, die das ganze Jahrhundert bestimmte und das Dennoch-ja-Sagen zum Leben und das Dennoch-heiter-Sein und dennoch diese Welt, die Menschengeist nicht zu begreifen vermag, im Zauber der barocken Opernbühne auszudrücken und in großer Geste kühn zu gestalten.

---

[15]) AVRS 6085. [16]) APM 14064, Archiv-Produktion.
[17]) APM 14064, Archiv-Produktion. [18]) S 04014 L, Philips.

FÖRDERUNG DER BAROCKKULTUR DURCH DAS HOHENEMSER GRAFENHAUS

Von Ludwig Welti (Bregenz)

Sie befinden sich hier*) in der einst mit Hunderten von erlesenen Kunstwerken, mit flandrischen Gobelins, Gemälden und Kupferstichen niederländischer, deutscher und italienischer Meister geschmückten, 1563 von einem oberitalienischen Architekten — Martino Longo oder Lunghi, begonnenen und am Anfange des 17. Jahrhunderts vollendeten Residenz einer ehemals reichsunmittelbaren Grafschaft des schwäbischen nicht österreichischen Reichskreises.

Das alteinheimische Hohenemser Grafenhaus beherrschte von hier aus die Reichsgrafschaft Hohenems, den am jungen Rhein gelegenen Reichshof Lustenau-Widnau-Haslach, ein Drittel der Einwohner von Dornbirn und ein Jahrhundert — 1613 bis 1713 — die Reichsherrschaften Vaduz und Schellenberg, das heute noch souveräne Fürstentum Liechtenstein, und von 1578 bis 1655 auch die lombardische Grafschaft Gallarate nordwestlich von Mailand.

Der bekannte Spruch: „Bella gerant alii, tu felix Austria nube!" — läßt sich auf das seit 1560 gräfliche, vorher reichsritterschaftliche Haus Ems-Hohenems zunächst nicht gut anwenden. Er gilt aber in etwas abgeänderter Form doch auch insoferne für die rauhen, nordalpinen emsischen Landsknechtführer, als sie auf ihren Feldzügen zur Zeit Karls V. und Philipps II. nicht auf das Heiraten vergaßen, und als geschäftstüchtige, militärisch und politisch begabte Vorarlberger aus den heißumstrittenen lombardischen Gefilden reiche, schöne und gebildete Frauen als schönste Siegesbeute heimbrachten, die nun neben viel Geld und reichen Brautausstattungen einen Schimmer der faszinierenden Renaissance-Kultur aus dem sonnigen Süden in den rauhen Norden verpflanzten und ihre mehr oder weniger galanten Eheherren nötigten, ihnen den Aufenthalt am Alpennordrand möglichst angenehm zu gestalten, daß sie sich nicht vor lauter Heimweh nach dem an hohe Wohnkultur gewöhnten Süden verzehrten und zu Tode grämten.

Wolf Dietrich von Ems hatte insoferne noch ein besonderes Glück, als er 1528 Chiara de Medici, eine Schwester des berüchtigten Condottiere Gian Giacomo de Medici, Kastellans von Musso, am oberen Ende des Comersees, als Frau heimführte, und daß ein anderer Bruder dieser seiner Frau, Gian Angelo de Medici, Kardinal der römisch-katholischen Kirche, seit 1559 als

*) Der Vortrag fand im Bibliothekssaal von Schloß Hohenems statt. Zahlreiche Lichtbilder erläuterten die Ausführungen.

Papst Pius IV. den Söhnen und Töchtern Wolf Dietrichs und Klaras rasch emporhalf und ihnen das Feld zu international ausgeweiteter Tätigkeit auf höherer gesellschaftlicher Ebene — seit 1560 im Grafenstand des Heiligen Römischen Reiches — eröffnete.

Den erstgeborenen, Jakob Hannibal, schickte er als Gesandten an den Hof Philipps II. nach Madrid, den zweiten, Mark=Sittich, bis dahin wie sein Bruder Landsknechthauptmann, ernannte er zum Kardinal und verhalf ihm zum Bischofsstuhl von Konstanz. Nun begann die Glanzzeit des Hauses Hohenems. Nachdem sich Jakob Hannibal als Landsknechtführer in spanischen Diensten mit einem hierzulande geworbenen Regimente im Kampfe gegen die Mauren in Marokko bewährt hatte, ernannte ihn sein Onkel Pius IV. zum militärischen Gubernator des Kirchenstaates und verheiratete ihn 1565 während des römischen Karnevals mit H o r t e n s i a B o r r o m e o, der erst 15jährigen Stiefschwester seines Generalstaatssekretärs Carlo Borromeo, Erzbischof von Mailand.

Nach dem Tode seines Onkels zog Jakob Hannibal mit seiner jungen Frau und anderen Schätzen im Werte von 100.000 Scudi Ende Jänner 1567 in seine deutsche Heimat, nachdem er zuvor noch das aus der Stauferzeit stammende, feste Stammschloß auf dem steilen Schloßberg und das Lusthaus (Casino) von Martino Longo im Renaissancegeschmack hatte adaptieren lassen.

Bei dem feierlichen Einzuge der neuen Landesherrin, die von dem Aufgebote der wehrhaften emsischen Untertanen mit allem militärischen Pomp eingeholt wurde, war das Bergschloß Altems von Hunderten von Lichtern und Lampions märchenhaft beleuchtet. Ein nach römischem, bereits auch in Meersburg, der Residenz des Konstanzer Bischofs, erprobtem Muster in Szene gesetztes brillantes Großfeuerwerk bezauberte die Zuschauermassen, während die Festungsartillerie ihre Salven erdröhnen ließ und die Glocken der St. Christophels=Kirche zu einem Te Deum laudamus einluden.

Die Kanonen des unter Jakob Hannibal noch stärker befestigten Schlosses traten auch später bei festlichen Anlässen, besonders bei Hochzeiten, Siegesfeiern und hohen kirchlichen Festen jeweils mit Freudenschüssen in friedliche Aktion.

Die große hohenemsische Festtafel des Antwerpener Meisters Antoni Boys von 1578 zeigt uns die höfische Gesellschaft bei einem von einem Schalksnarren und mehreren Musikanten erheiterten Mahle. Jakob Hannibal schickte um diese Zeit öfters große Kisten mit Hunderten von Gobelins, Wandbespannungen (gemalten Tüchern), Gemälden und Schnitzwerken, Figuren und Relieftafeln nach Ems. Zwei Gobelins sind noch im Landes=Museum erhalten.

Sein Bruder Markus Sittich ließ in Rom den Palazzo Altemps und in Frascati in den Albanerbergen neben der Villa Tusculana die große Villa Mondragone erbauen, in der Papst Gregor XIII. oft als sein Gast weilte und die Kalenderreformbulle erließ.

Im Palazzo Altemps richtete er sich nicht nur eine reichhaltige Bibliothek, sondern auch ein intimes Haustheater ein, das vor zwei Jahren nach einer geschmackvollen Restaurierung von dem Centro Teatrale di Roma als

Teatro Goldoni, als „ein Theater von Qualität und kulturellem Interesse" wieder in Betrieb genommen wurde. Der Innenhof des Palastes mit einem Marmorbrunnen dient als Foyer. Es werden dort nur Stücke aufgeführt, die wegen ihres hohen intellektuellen Niveaus und ihrer besonderen künstlerischen Anforderungen keine Aussicht haben, anderswo aufgeführt zu werden wie „La Reine Morte" von Henry de Montherlant.

Unweit der Villa Malta besaß Kardinal Markus Sittich eine Vigna und einen später ebenso wie Mondragone in den Besitz der Borghese übergegangenen Garten, in dem Scipio Borghese ein Casino ausbauen und es von Guido Reni mit der weltbekannten „Aurora" schmücken ließ. Es gelangte dann an die Kardinäle Bentivoglio (Bildnis von Dycks in den Uffizien), Mazarin und Rospigliosi.

Die römischen Villen der Mattei, Montalto, Medici, Borghese, Aldobrandini (in Frascati) und die Lustschlösser der Este in Tivoli und der Farnese in Caprarola, der Orsini in Bomarzo und der Medici in Pratolino bei Florenz, aber auch die Gartenanlagen am Comer- und Langensee bildeten die Vorbilder für die Parkanlagen in Hohenems und in Hellbrunn bei Salzburg.

Viele von uns stehen noch unter dem Eindrucke von Frank Zwillingers Schauspiel Galileo Galilei. Wie ich schon in dem Programmhefte der Bregenzer Festspiele 1960 in einem kurzen Aufsatz andeuten durfte, gehörten Galileis Gönner und Förderer in Florenz und Rom, die Medici und die Cesi, auch zum Bekannten- und Verwandtenkreise des damals von dem tonangebenden italienischen Bildungsideal erfüllten Hauses Hohenems.

Die dort irrtümlich als Tochter Federico Cesis bezeichnete erste Gemahlin des Duca Gian Angelo Altemps-Gallese war in Wirklichkeit dessen Schwester.

Von den mediceischen Gönnern Galileis erinnere ich nur an Großherzog Cosimo II., dessen Gemahlin Maria Magdalena, eine Schwester Kaiser Ferdinands II. und des Erzherzogs Leopold V., des Beherrschers Tirols und der Vorlande, der zweimal in diesem komfortablen Hause auf Besuch weilte und mit seiner Begleitung in der Fastenzeit rauhe Mengen von Eiern und Fischen verzehrte; an dessen Neffen Ferdinando II. von Toscana, der den Palazzo Pitti mit seinen weltberühmten Kunstwerken zur Vollendung brachte, und an seine Tante, Claudia von Medici, seit 1626 Gemahlin des eben erwähnten Erzherzogs Leopold, beide Förderer barocker Musik- und Theaterkultur in Innsbruck und Ambras (Telaribühne!).

Graf Jakob Hannibal II., der älteste Sohn des Grafen Kaspar und seiner ersten Gemahlin Eleonora Philippina von Welsberg, trat in die Hofdienste seines Onkels, des Erzbischofs Marx Sittich von Salzburg, der ihn 1615 auf eine Kavaliers- und Bildungsreise nach Italien schickte und mit dessen Vater allerlei Heiratspläne für ihn schmiedete. Unter den angestrebten Bräuten befand sich außer einer reichen Mailänderin auch eine Schwester des Fürsten Grimaldi von Monaco. Schließlich führte er unter großem Pomp eine Polin aus Teschen, Anna Sidonia, als Frau nach Salzburg. Das junge flotte Paar trank aber zu viel und wurde von dem erzürnten Onkel dem Vater zur Nacherziehung nach Hohenems in die Verbannung zugeschickt.

Untermarschall Thomas Perger hielt den vorübergehend in Ungnade gefallenen Nepoten über die Vorgänge in Salzburg, besonders aber über Fürstenbesuche und Theateraufführungen auf dem Laufenden. Einem dieser Berichte verdanken wir die wertvolle Nachricht von dem Auftreten einer Konstanzerin in der Hauptrolle der Andromeda. Doch darüber später noch etwas mehr! Nach dem frühen Tode seines Onkels trat der junge Tunichtgut in die Hofdienste Leopolds und Claudias in Innsbruck, wo er aber ebenso wenig Sparsamkeit lernte wie in Salzburg. Am allerwenigsten bei der überdimensional aufgezogenen, trotz Kriegsnot mit verschwenderischer Pracht im Karneval 1631 in Wien gefeierten Hochzeit des Thronfolgers Ferdinand III. mit der von Velasquez gemalten Spanierin Anna Maria. Jakob Hannibal von Hohenems holte sie im Gefolge Leopolds und Claudias in Triest ab und geleitete sie nach Wien. Dort wurde am Faschingdienstag ein R o ß b a l l e t t in der Form der Namen Ferdinand und M a r i a so gut vorgeführt, daß man diese Figuren auch zu Fuß nicht besser hätte tanzen können.

Erzherzog Leopold zog dazu als Brautführer in einem vergoldeten, von 36 Musici besetzten Wagen auf, der die Sonne und die Hitze personifizierte. Seine Gemahlin Claudia erschien zur Auskehr in der folgenden Ballnacht in Mascara mit Orpheus und sechs Damen auf einem Triumphwagen zu Tanz und Ballett in dem großen Saale der kaiserlichen Residenz.

Der Herzog von Guastalla hatte zu diesen Hochzeitsfestlichkeiten eigens eine Komödie gedichtet. Turniere, Jagden und Feuerwerk sorgten ebenfalls für die Erheiterung der Gäste.

Graf Kaspars Förderung der Barockkultur bestand in der Vollendung des Palastes mit den Imperatorenfiguren und den Allegorien im Schloßhofe und in den Treppenaufgängen, in der Pflege und in der Vermehrung seiner Gemälde- und Kupferstichsammlung, seiner Medaillen und Raritäten und in der Entfaltung eines großzügigen Mäzenatentums gegenüber Kirchen und Klöstern. Er ist der Schöpfer der höfisch ausgerichteten Hohenemser Kulturlandschaft mit ausgedehnten Lust- und Tiergärten.

Der hundertstimmige Gesang der von ihm gehegten Vögel erfreute ihn mehr als Theater- und Opernaufführungen italienischer Komödianten, die sich sein Bruder Marx Sittich, 1612—1619 Erzbischof von Salzburg, um teures Geld verschrieb. Er ließ zwar seine Gäste manchmal auch von Schalksnarren und Musikanten unterhalten. Die Damen des Hauses pflegten die Hausmusik, wie die im Landesmuseum erhalten gebliebene Orgel und ein von einem Lindauer Organisten und Orgelbauer ins Frauenzimmer geliefertes Klavikord beweisen. Einige Sängerknaben der Lateinschule trugen zur würdigen Gestaltung des Gottesdienstes bei. Einmal führten die Kinder des Hofmalers Hans Jakob Noppis eine Komödie auf.

Zu einem eigenen Hoftheater vermochte sich Graf Kaspar aber nicht aufzuschwingen, obwohl der Festsaal mit den merkwürdigen Theaterfratzen und den Galerien dazu einladen mochten.

Wenn auch der sparsame, von der Verschwendungssucht seiner Söhne in arge

Mitleidenschaft gezogene Graf kein Geld für Hohenemser Festspiele übrig hatte, so ließ er doch eine Gattung der dramatischen Literatur, die seinem ernsten, etwas melancholischen Gemüte mehr zusagte, nicht außer acht, nämlich das dem Salzburger Jedermannspiel Hofmannsthals thematisch verwandte Jesuitendrama.

Nach dem Empfange der Nachricht von dem unvorhergesehenen Tode seines theaterfreudigen Bruders Marx Sittich zitiert er nämlich in einem Briefe an seinen in Salzburg weilenden Verschwendersohn Jakob Hannibal den in Jakob Gretsers Drama „Udo" vorkommenden Zuruf des Engels: „Cessa de ludo, Udo, quia satis lusisti. Udo!" Ich habe mir einmal die Mühe genommen, den lateinischen Text des 1598 in München uraufgeführten „Udo" notdürftig ins Deutsche zu übersetzen, um seine Eignung für eine Freilichtaufführung auf dem Platze zwischen Kirche und Palast in Hohenems in der Art von Calderons „Welttheater" in Einsiedeln oder des „Jedermann" von Hofmannsthal vor dem unter Marx Sittich in Salzburg begonnenen Dom in Erwägung zu ziehen und besser beurteilen zu können. In diesem Zusammenhange darf ich Sie auch noch kurz auf die zahlreichen, an dem 1649 gegründeten Jesuitenkollegium in Feldkirch aufgeführten lateinischen Schultheaterstücke hinweisen.

Nun aber zu der von dem Salzburger Erzbischof Marx Sittich von Hohenems im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts inaugurierten, neue Bahnen eröffnenden Theater- und Opernkulturpflege! Ich darf an die längst bekannte Tatsache erinnern, daß dieser in Italien gebildete, von einer italienischen Mutter geborene und von italienischen Großeltern und deren Ascendenten abstammende Erzbischof die italienische Oper erstmals auf deutschen Boden verpflanzt hat — und damit gewissermaßen der Begründer der Salzburger Festspiele geworden ist.

Ich bin jedoch in der Lage, auf Grund der von mir gepflogenen Vorstudien zu einer demnächst im Manuskript zum Abschluß gelangenden Biographie des Grafen Kaspar von Hohenems (1573—1640) selbst Ihnen vom Fache — als Nicht-Theaterfachmann und Amateur auf diesem Gebiete — einige wesentliche Ergänzungen zu bisherigen Erkenntnissen zu bieten und Sie auf Folgendes aufmerksam zu machen:

1. Die Theatertätigkeit unter Marx Sittich beginnt in Salzburg einige Jahre früher als in der bisherigen zünftigen Fachliteratur, besonders bei Kutscher angegeben und bisher kritiklos weiter ab- und nachgeschrieben wurde, nämlich schon 1614, nicht aber erst 1617 oder 1618.

2. Im Felsentheater in Hellbrunn fanden keine Opernaufführungen großen Stils statt, nur leichte pastorelle Nachmittagsvorstellungen.

3. Die großen Schauspiele und Opern fanden mit großer Prunkentfaltung auf einer Drehbühne (Telaribühne) in einem Saale der fürstbischöflichen Residenz statt.

4. Die Theatertätigkeit war mannigfaltiger als bisher angenommen wurde. Sie umfaßte außer der gerade modisch gewordenen Tragikomödie neben dem von den Benediktinern geförderten Schultheater auch geistliche lebende Bilder in der Fastenzeit — auch die Fastenpredigten und die Karfreitagsprozessionen waren theatralisch aufgezogen — auch kleine Autos sacramentales nach spanischem Vorbilde bei Sakramentsprozessionen.

5. Besonders pompös und großartig wurden die fürstlichen Einritte und die Faschingsumzüge mit Turnieren gestaltet.

Die Festspieltätigkeit in Salzburg beginnt unter Marx Sittich im Jänner 1614 mit einer „überaus stattlichen und kunstreichen Hoftragicomedia" in italienischer Sprache und am Faschingmontag mit einem musikalisch agierten Pastoral Orfeo, wohl nach dem Vorbilde des 1607 von Monteverdi, dem Komponisten des bei den letztjährigen Bregenzer Festspielen aufgeführten „Combattimento di Tancredi e Clorinda", für Mantua komponierten Orpheusspieles. Beide Spiele wurden im September 1614 anläßlich eines Besuches des Erzherzogs Maximilian wiederholt.

Die neue manieristische Gattung der Tragikomödie entwickelte sich von Florenz ausgehend aus der Dramatisierung des Madrigals mit Dialog, Lamento- und Echoszenen.

1599 schrieb Guarini seinen berühmten Compendio della poesia tragicomica, zehn Jahre später Lope de Vega die Arte nuevo de hacer comedias. Gleichzeitig entstanden Shakespeares Tragikomödien Troilus und Cressida und Cymbeline und das Labyrinthstück „La casa confusa" des spanischen Vizekönigs von Neapel, Pietro Fernando de Castro. Die schon 1585 in Florenz verwendete Telari- oder Periaktenbühne des Manierismus verhalf mit ihren Maschineneffekten der neuen Richtung auch in Salzburg zum Durchbruche.

In der einst reichhaltigen, abendländischen Geist atmenden Palastbibliothek Emsiana, in der vor 200 Jahren die ältesten und besten Nibelungenhandschriften gefunden wurden, hat sich unter anderen Literaturgattungen (auch Romanen) ein von M. Bernardino Pino da Cagli 1572 zur Erstausgabe der „L'Erofilomachia" oder dem Duell zwischen Liebe und Freundschaft des rechtsgelehrten Perugianers M. Sforza d'Oddo verfaßter „Discorso" über die Komposition der zeitgenössischen Komödie, in 2. Auflage von 1594 erhalten, den ich Ihrer Aufmerksamkeit empfehlen möchte.

Pino da Cagli war selbst Dichter. Von ihm ist in der hohenemsischen Hausbibliothek eine hübsche, 1594 in Venedig gedruckte Ausgabe der „Gl' Ingiusti Sdegni" vorhanden gewesen, deren Verlagsvignette sinnig den Sündenfall im Paradiese mit der Umschrift: „Omnes de hoc stipite" (Alle stammt ihr von diesem Stamme ab!) zeigt.

Wir finden hier aber auch noch die von Schülern in Pisa aufgeführte, illustrierte Komödie „Prigione d'Amore" Sforza Oddis und die Komödie „La Fantescha" des Neapolitaners Giovanbattista de la Porta vor.

Ich kann nicht umhin, auf eine, 1607 in Venedig erschienene, in der Emsiana vorhanden gewesene treffliche Erörterung des Liebesproblems in der besten älteren italienischen Literatur hinzuweisen, die Mario Equicola d'Alveto zum Verfasser hat, der sie Isabella d'Este, Marchesana di Mantova, gewidmet hat. Ein anderes, demselben Thema gewidmetes, 1638/39 in Viterbo erschienenes Büchlein verschiedener Autoren, darunter eines Dominikaners Tomaso Caraffa und des Giovanni Francesco Loredano erörtert die der Liebe gemachten Vorwürfe. Es ist dem Marchese Giovanni Battista Manso (1561—1654), dem Nach-

ahmer G. B. Marinos († 1625), des Begründers der Stilform des Manierismus gewidmet. Es führt den Titel: „Poetiche Dicerie, overo Vaghissime Descrittioni e Discorsi Accademici."

Der Welschtiroler Domherr Paris Lodron, ein etwas älterer Cousin des jungen Grafen J. Hannibal von Hohenems, der bekannte spätere Erzbischof, ließ ebenfalls schon im Jänner 1614 in seinem Salzburger Palazzo in italienischer Sprache ein schönes Pastoral aufführen. Der aus Deutschsüdtirol stammende Domherr Nikolaus von Wolkenstein-Rodenegg († 1624), ein Bruder von Graf Kaspars Schwiegersohn Fortunat von Wolkenstein, beide durch ihre Mutter Ursula Madruzzo mit den Raitenauern und Hohenemsern blutsverwandt, ließ in der alten Dompropstei in deutscher Sprache ein Spiel von einem Jüngling Mariano aufführen, der Christus, nicht aber dessen Mutter Maria verleugnete, und durch die von ihr vermittelte Gnade das ewige Leben erlangte.

Die Alumnen des Priesterseminars agierten 1614 „mit zierlichem Apparat" eine lateinische Komödie von „Kaiser Carolo Magno und seiner Ehegemahlin Hildegardis". Zu Martini desselben Jahres wohnte der Salzburger Hofstaat einer von eben diesen Alumnen agierten lateinischen Repräsentation von der heiligen und keuschen Frauen Susanna bei.

Im Jänner 1615 ließ Domherr und Scholasticus Wolf Wilhelm von Schrattenbach in italienischer Sprache eine aus böhmischen Chroniken entnommene Komödie von der Königin Velisca exhibieren.

Im Februar dieses Jahres wurden den Besuchern des von den Seminaristen aufgeführten „Andria oder virilis homo" Argumentum und Inhalt des Spiels in Latein und Deutsch in die Hände gedrückt, daß sie ihm nach jesuitischem Schultheatervorbild besser folgen und daraus lernen konnten, wie der Mensch (Fronimus) mit Hilfe des Verstandes und der Gnade die schweren Versuchungen und Anreizungen der Sinne und vieler bösen Räte zu überwinden und die barocke Welt samt ihrer Buhlin Pompa und ihrer Tochter, dem von Peter Paul Rubens in der Malerei verherrlichten üppigen Fleisch, zu besiegen vermag und dafür von der göttlichen Gnade gekrönt wird.

Den Höhepunkt der geistlichen Spiele stellte die am Aschermittwoch 1615 uraufgeführte, großartige geistliche Aktion und überaus stattliche und köstliche Repräsentation von der Marter und dem Tode der heiligen Jungfrau Christina dar.

Die Kulissen wurden dabei viermal verwandelt und zwar: 1. in einen schönen Garten; 2. in die Stadt Bolsena, auf einer Insel des Bolsenersees; 3. in die Hölle; 4. wiederum in die Stadt Bolsena.

In dieser, mit großem Aufwand an kostbaren Kleidern und lieblicher Musik agierten Märtyrerlegende aus der Zeit Diokletians, in italienischer Sprache, wurden zur größten Verwunderung der Zuschauer die grausamen Torturen des Martyriums, die höllischen Qualen und die Freuden der himmlischen Glorie möglichst drastisch und sinnenfällig vor Augen geführt.

Ein Engel zerschmetterte das Rad, auf das Christina auf Befehl ihres Vaters Urbanus über einem Scheiterhaufen geflochten war, und trieb das entzündete

Feuer in einem Wirbelsturme den Schergen und den gaffenden Zuschauern ins Gesicht. Ebenso erschlug das zerschmetterte Götzenbild die Trabanten Dios, der nach dem Tode Urbans die Märtyrin vor dem Bilde Apollos zum Abfalle vom christlichen Glauben bewegen wollte. Urban wurde zur Strafe in der Hölle ebenfalls auf ein Rad geflochten und gemartert. Christus der Herr erschien in einem Gewölk und tröstete die ihrer Zunge beraubte, in einen Behälter mit heißhungrigen Schlangen geworfene und schließlich von Bogenschützen zu Tode getroffene Christina und ein vom Himmel herabgestiegener Engel stärkte sie mit himmlischer Speise und mit himmlischem Tranke. — In der Schlußszene erschien ein anderer Engel den Bürgern von Bolsena, tröstete sie über die Marter Christinas und stellte ihre gebenedeite Seele Gott und der Heerschar allerliebst musizierender Heiliger in der ewigen Glorie dar.

Dieses, großen Eindruck erweckende geistliche Schauspiel wurde am 27. August 1615 bei einem Besuche des Erzherzogs Maximilian, anfangs Dezember 1616 beim Empfange des Nepotenhochzeitspaares Jakob Hannibal und Anna Sidonia und im August 1617 bei einem Besuche des Kurfürsten von Köln wiederholt, jedoch nicht im Hellbrunner Steintheater, wie bisher immer wieder behauptet wird, und Pert Peternell im Orphischen Tor seines nach meinem Empfinden geschmacklosen Spuks in Hellbrunn 1949 auch einem breiteren Publikum schmackhaft machen wollte. In dieselbe Rubrik geschichtsfälschender historischer Erzählungen und Romane gehört auch Rainalters Roman „Hellbrunn", der unseren Marx Sittich total verzeichnet und ihm einen völlig unbewiesenen permanenten Ehebruch mit der flämischen Frau seines Gardehauptmanns Mabon andichtet.

Wenn man ihm überhaupt eine „Freundin" andichten kann, möchte ich ihm schon lieber und mit weit mehr Recht die Förderung oder Protektion der ersten, von ihm engagierten deutschen Opernsängerin zugute halten, nämlich Herrn Brechts von Konstanz Tochter, die bei dem Wittelsbacher Fürstenbesuche im August 1617 die Christina oder die A n d r o m e d a in der Titelrolle, vielleicht auch beide, italienisch sang und sich dabei nach Pergers Bericht „aus der Maßen wohl erzeigte".

Ich habe mich in Konstanz redlich, doch ohne durchschlagenden Erfolg bemüht, den Namen und die Familienverhältnisse dieser ersten deutschen Opernsängerin auszukundschaften.

Sie war höchstwahrscheinlich eine der sage und schreibe zehn Grazien, die Helena Tritt von Wildern von 1594 bis 1612 ihrem zur reichen Spitzenklasse des Konstanzer Patriziats zählenden Gemahl, dem aus dem damals noch schwäbisch-österreichischen Rottenburg am Neckar stammenden Stadtammann Hans Konrad Precht von Hohenwarth schenkte. Auch Konstanz war damals österreichisch. Die Familie zählte auch einen hohen Kammerbeamten in Innsbruck zu den ihrigen. In der Pfarrgasse der Innsbrucker Altstadt prangt an einem hohen Erker noch das prechtische Wappen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Genealogische und theatermäßige Überlegungen führen mich zu der Annahme, daß die vielleicht von Arsenio Mascagni im Oktogon des Hellbrunner

Schlosses im Bilde festgehaltene holde Konstanzer Primadonna des Salzburger Hoftheaters, die am 9. Juli 1596 geborene Maria Cleophe Prechtin gewesen sein dürfte, die somit zur Zeit ihres Auftretens in Salzburg im blühenden und sprühenden Alter von 21 Jahren stand.

Ihr Taufpate war der aus Bregenz stammende Kanonikus Sigismund von Wolfurt, dessen Grabmal im Münster von Konstanz noch erhalten ist. Erzbischof Marx Sittich, der vor seiner Erwählung zum Salzburger Metropoliten Dompropst in Konstanz war, vertraute dessen Bruder die Stadthauptmannschaft von Salzburg an und besorgte ihm auch eine Frau.

Die italienische Oper Andromeda hatte in Salzburg bereits am 30. November 1616 als „neue, künstliche Aktion in Musica" in dem Residenztheater vor den zahlreichen Gästen des Erzbischofs, die mit der Familie seines Bruders Kaspar zum feierlichen Empfange des eben mit großem Gefolge aus Teschen eingetroffenen jungen Hochzeitspaares J. Hannibal von Hohenems und der Polin Anna Sidonia nach Salzburg gekommen waren, ihre Uraufführung erlebt.

Dieselben Festgäste erbauten sich am 3. Dezember dieses Jahres auch an einer ihnen zu Ehren im Hoftheater gegebenen, fünf Stunden währenden, überaus stattlichen, von lieblichster Musik begleiteten Tragödie, wahrscheinlich an einer Wiederholung der am 5. Februar 1616 uraufgeführten „Tragödie von einem König aus Sicilia". Vielleicht handelt es sich dabei bereits um das Thema von dem ersten Gefangenen auf Burg Hohenems, um den dort seit 1194 gefangen gehaltenen, auf Befehl Kaiser Heinrichs VI. geblendeten Normannenprinzen Wilhelm. Dieses Thema wurde in unserem Jahrhundert von Anna Hensler, Pater Carnot aus Disentis, Egino Hagel von Feldkirch und Edgar Weckerle aus Hohenems episch und dramatisch behandelt. Hohenemser Heimatspiele!

Einer von denen, die 1616 an dem salzburgischen Theaterbetrieb Anstoß nahmen, war der Bruder des Erzbischofs, Graf Kaspar von Hohenems. Er ärgerte sich nicht nur darüber, daß seine Kinder am St. Nikolaus-Abend in der Salzburger Residenz nichts auf die bereitgestellten silbernen Teller bekamen und der Verfasser der dem Erzbischof gewidmeten, in Ems gedruckten Emser Chronik, Hans Georg Schleh aus Rottweil, kein Honorar bekam, sondern auch über den in seinen Augen zu hohen Aufwand am Hofe.

Er war „des salzburgischen Prachts- und Rauchs ohne Prates" (ohne Gebratenes) so voll, als wenn er es mit Löffeln gegessen hätte. Auf der Rückreise im anhebenden kalten Winter übte er in einem an seinen als Hofmarschall in Salzburg zurückgebliebenen ältesten Sohn Jakob Hannibal gerichteten Briefe herbe Kritik an der Salzburger Hofluft: „Viele reden übel von dem großen Geld, so ungespart welschen Musikanten, Comedianten und dergleichen Leuten angehängt wird, und wann sie nit selbst kommen, sogar beschickt werden, und daß eine fürstliche Person wider ihre Reputation selbst große Zeit mit Preparierung solcher Comedien unter diesem Gesindel zubringe. — Viele reden auch übel von dem unnützen Geld und der Zeit, so ohne Unterlaß im Tiergarten

(Hellbrunn) angewendet wird. . . . Es ist aber diesem Herrn bös was zu sagen, dann er alles in einem anderen sensu einnimbt und der was sagt, so er nicht gern hört, mueß es entgelten."

Hier zeichnet sich bereits der nun anhebende tragische Bruderzwist im Hause Hohenems ab, der sich dann besonders in dem Scheitern der Umbaupläne Marx Sittichs zum Schaden der Hohenemser Pfarrkirche auswirkte, die sonst eine doppeltürmige Barockkirche nach dem Vorbilde des im Auftrage Marx Sittichs von Santino Solari erbauten Salzburger Domes geworden wäre.

Der eigenmächtige und eigensinnige Markus Sittikus ließ sich aber durch die Kritik seines konservativen Bruders von seinem nun einmal eingeschlagenen Weg der Förderung italienischer Opernkultur auf deutschem Boden nicht abhalten.

Er erfüllte auch seinem, im Jänner 1617 auf der Festung Hohen=Salzburg in Schutzhaft gestorbenen Vorgänger, seinem Cousin Wolf Dietrich von Raitenau den letzten schrulligen Willen nicht und ließ ihn mit dem üblichen höfischen Funeralpomp eines Staatsbegräbnisses in St. Gabriel beisetzen. Er stellte zwar in diesem Jahre zum Zeichen der geheuchelten Trauer die lauten fas=nachtlichen Freudenfeste ab, ließ aber dann am 27. Jänner doch Orpheus und Eurydike in Musica mit künstlich verkehrtem Theatro, dem bereits bewährten Kulissenwechsel, aufführen und am Fasnachtsonntag die Andro=meda in Musica in zierlichen Kleidern erneut exhibieren. Am Montag wohnte er mit seinen Hofherren einer gravitätischen, überaus schönen Tragoedia bei. Constantin Schneider verlegt in seiner 1935 erschienenen Geschichte der Musik in Salzburg die am 15. November 1618 aufgeführte Opera Il Perseo fälschlich in den November 1619 und bringt sie in Verbindung mit dem Stein=theater in Hellbrunn. Er nimmt aber doch auch an, daß die Opernbühne im Karabinierisaale der Residenz errichtet war. In Salzburg erlebte auch das mittel=alterliche Turnier eine romantische Wiedergeburt in barockem Gewande. Vorbilder zu einer zeitgemäßen Renaissance dieses Sportes gab es genug. Hoch=zeitsfeiern und Fürstenempfänge an den Höfen von Innsbruck unter Ferdinand und Philippine Welser (1580) und im Florenz der Medici gaben den Rahmen dazu.

Karl Sälzle hat in Rowohlts deutscher Enzyklopädie „Das große Welt=theater, Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung", S. 82, eine Beschreibung der Wettkämpfe von 1579 anläßlich der Hochzeit Francescos von Medici mit der berückenden Venezianerin Bianca Capello neu herausgegeben. 1589 wurde im Hofe des Palazzo Pitti sogar eine Seeschlacht, die Belagerung einer türkischen Festung durch christliche Kriegsschiffe, vorgeführt, 1608 auf dem Arno eine Argonautica.

Nach solchen Mustern wurden in der Faschingszeit in Salzburg ähnliche Ritterspiele, verbunden mit bombastischen Umzügen, veranstaltet.

Da Erzbischof Marx Sittich als Neffe des heiligen Karl Borromaeus, dem er in der Franziskanerkirche eine eigene Kapelle erbauen ließ, auch ganz bewußt geistliche Schauspiele in den Dienst der von ihm mächtig geförder=

ten Gegenreformation stellte, wurden diese in den verschiedensten Formen dem schaulustigen Volke dargeboten.

Besonders sinnfällig und eindrucksvoll wurden die Karfreitagsprozessionen und die aus Spanien entlehnten Autos sacramentales gestaltet.

Der Karfreitagsprozession, die wegen des schlechten Wetters einige Male ausfallen mußte, gingen zur Erweckung der Bußgesinnung nach den Torheiten und Tollheiten des Karnevals jeweils mitunter theatralisch aufgezogene Fastenpredigten des aus Egg im Bregenzerwalde stammenden Kapuziners Silverius Meusburger voraus, der z. B. 1618 Kopien des bekannten Turiner Leichentuches Christi an der Kanzel aufhängen ließ und daran die Passionsanatomie erklärte oder die 7 Todsünden und die 7 Haupttugenden feldmarschmäßig aufgezogen gegeneinander kämpfen ließ.

In einer Kirche wurden aber auch geistliche Einakter (lebende Bilder) aufgeführt, wobei ein Eremit zunächst in volkstümlichen deutschen Versen die Leute zur Buße und Besserung des Lebens aufforderte und dabei wie der in Salzburg in die Schule gegangene Schwabe Abraham a Santa Clara oder der Kapuziner in Schillers Wallenstein oft derbe Worte gebrauchte, z. B. am Samstag vor Reminiscere:

„Zähmt euren stinkenden Madensack,
Damit wir endlich triumphieren,
Dem Satan z' Trutz pontifizieren,
In höchster Glori und Herrlichkeit
Mit Gott regieren alle Zeit!"

oder vor Oculi:

„Büeßen wir nicht mit Ninive,
Würdt uns sein mit Gomorrha Weh", usw.

Ebenso rezitierte während der Karfreitagsprozession ein, ein schweres Kreuz tragender Einsiedler sieben in deutscher Sprache abgefaßte, gereimte Betrachtungen über die sieben Todsünden. Die St. Monikabruderschaft in Mülln ließ an allen Freitagen in der Fastenzeit die fünf Sinne des Menschen in lebenden Bildern „aktionsweis" vorstellen.

Neben dem Hochaltare war ein Theatrum aufgerichtet, zu oberst ein Himmel mit Gewölk. Ein Eremit gab die nötigen Erklärungen in deutschen Versen und griff manchmal auch in die Handlung ein, wie zum Beispiel bei der ersten Vorstellung De Visu, über die Sünden der Hoffart und Augenlust.

Ein zierlich geschmücktes Frauenbild auf einem Throne trug unter den kostbaren Oberkleidern ein Totenhemd und am Hinterkopfe eine Totenmaske. Nach einem Dispute des Eremiten mit einer üppigen, hoffärtigen Curiositas reißt dieser dem Bilde die Oberkleider entzwei, dreht ihm den Kopf um und gibt seiner Partnerin das neue Bild zu bedenken.

In einem anderen Bilde wettert Job im Gespräche mit zwei geschminkten

Schönen über die eitle Parfümierung und zerschmettert zum Schlusse ein Riechfläschchen.

In einem dritten Einakter bläst ein Teufel mit einer Schlange einem geldzählenden Wucherer ins Ohr und hält ihm das Tintenfaß. Der Geizhals lobt sein Geld und schimpft auf die Pfaffen und auf das Beten. Schließlich versinkt er mit dem jubilierenden Teufel in die Hölle.

Von den 16 „Figuren" der Karfreitagsprozession von 1618 ließ Jakob Hannibal von Hohenems „Die Verspottung Christi vor Herodes" zurüsten und auf einem sehr großen, von sechs Rappen in schwarzsamtenen Geschirren und goldenen Ringen gezogenen Wagen vorführen.

Paris Lodron übernahm die Kosten der Zurüstung der Fußwaschung, die Stadt Salzburg die der Hölle mit Feuerwerk. Die Kapuziner agierten den Verrat des Judas und die Gefangennahme Christi mit allem Drum und Dran.

Die Bruderschaften beteiligten sich in roten, weißen und schwarzen Kutten an der Prozession, die Reiterei tat auch mit. Geißler und Kreuzträger schalteten sich ein. In den Kirchen wurden Heilige Gräber aufgestellt.

Der Spanienaufenthalt regte Marx Sittich an, die dort bereits am Anfange des 17. Jahrhunderts gepflegten S a k r a m e n t s s p i e l e (Autos sacramentales) auch in Salzburg in den Dienst der Belehrung und Erbauung des Volkes zu stellen und diesem durch originelle Darstellungen das von den Protestanten geleugnete Dogma von der Eucharistie in barocker Sinnenfälligkeit und in allegorischer Vielfalt nahezubringen.

Die Spiele wurden bei den Umgängen in der Antlaßwoche (in der Oktav von Fronleichnam) bei den Altären der vier Evangelien auf einer Freilichtbühne in Form von lebenden Bildern, Repräsentationen oder Figuren aufgeführt.

So wurden z. B. am 4. Juni 1619 Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen, die wie eine Filmdiva sechs Männer gehabt hatte, am Schöpfbrunnen vor dem unteren Tore am Bache vorgeführt und dabei von dem Evangelisten Johannes der Vers aus seiner Apokalypse 21 zitiert und erklärt: „Ich will den Durstigen von dem Brunnen des lebendigen Wassers umsonst geben."

1617 wurde Elias in einer aufgerichteten Hütte mit einem Buche dargestellt. Auf dem gegenüberliegenden Hause war Gott Vater mit einigen Engeln zu sehen, der Elias aufforderte, aus dem Bache Carith zu trinken, und an einer Schnur einen fliegenden Raben zu ihm hinabließ, der ihm Brot und Fleisch zutrug. Durch dieses Bild sollte die große Sorge Gottes um die Menschen und das Himmelsbrot der Hostie versinnbildet werden. Bei der Vorführung Gedeons nach Judices 6 wurde das von einem Engel aus dem Felsen geschlagene Feuer durch ein Feuerwerk dargestellt.

1618 war bei dem ersten Altare ein Berg aus Tuffstein und Moos aufgerichtet, auf dem in einem von Engelsköpfen belebten Gewölk eine Monstranz ausgesetzt war. Als die Prozession vorbeiging, rauschten aus dem Berge fünf Fontänen auf, die die fünf Wunden Christi versinnbildeten. Daneben stand König David mit einer Harfe und besang in deutschen Versen den Brunnen des Lebens aus Psalm 35.

Wenn es auch die Salzburger bei ihren Sakramentsspielen nicht zur Meisterschaft der Autos Lope de Vegas und Calderons brachten, dürfen sie doch als wertvolle Ansätze zu dieser Art von geistlichen, die Eucharistie verherrlichenden und ausdeutenden Spielen gewertet werden.

Die von Marx Sittich aus den oberschwäbischen Benediktinerklöstern — zu denen wir in diesem Falle auch unsere Mehrerau rechnen dürfen — an das von ihm als Vorstufe für die Salzburger Universität gegründete Akademische Gymnasium berufenen Professoren wetteiferten mit den Jesuiten, das lateinische Schultheater zu einer Eloquenzübung für ihre Schüler und zur Erbauung der Zuschauermassen auszugestalten. In dem von Rektor Matthias Weiß nach einem Grundgedanken Marx Sittichs, der selbst ein guter Dichter war, verfaßten und im Oktober 1618 im Hofe von St. Peter aufgeführten „Triumph der Arbeit" klagen Menschen verschiedener Berufe und Stände vor Jupiter und seinem Götterrat über ihre Miserien und wünschen bessere Lebensstellungen und Abstellung aller Molesten verursachenden Arbeiten, also einen sozialen Wohlfahrtsstaat à la Schweden. Wir sind nun mit der Fünftagewoche auch schon auf dem Wege dazu. Allegorische Figuren: Constantia, Ignorantia, Voluptas, Mangel, Müßiggang und Reue greifen in den Gang der Handlung ein. Der über die frechen Forderungen der Menschen erzürnte Göttervater verurteilt sie schließlich zu ihren früheren Losen und Arbeiten. Die siegreiche Arbeit zieht schließlich in einem Triumphwagen sieghaft auf. Raketen steigen, ein Feuerwerk sprüht auf, liebliche und triumphierende Musik ertönt. Orchester, Chor und Trompeter ehren schon in der Ouvertüre den anwesenden Gründer des Gymnasiums und füllen die Pausen aus. Marx Sittich ordnete nach der Preisverteilung den Bau eines eigenen Theatersaales für die akademische Jugend an.

Ein am 19. und 20. Juni 1619 zum Schulschluß aufgeführtes marianisches Drama sollte wohl die Studenten zum Eintritt in die marianische Studentenkongregation ermuntern und sie von den Lastern und Verbrechen des Helden des Stückes, des vornehmen Jünglings Anthistenes, abschrecken. Von diesem Drama hat uns der Chronist Marx Sittichs, Johann Steinhauser, eine eingehende Inhaltsangabe der drei, 7—9 Szenen umfassenden Akte und ein vollständiges Personenverzeichnis überliefert. Albert Kutscher sind sie ebenso entgangen, wie so manche andere, in diesem Vortrage erstmals an das Licht der Barocktheaterforschung gezogene Stücke, die zur Zeit des bau- und theaterfreudigen Hohenemser Grafen Markus Sittikus, Erzbischofs von Salzburg, gespielt wurden.

DIE BAROCKKULTUR MITTELEUROPAS UND DIE URSPRÜNGE DES SLOWENISCHEN THEATERS

Von Filip Kalan Kumbatovič (Ljubljana)

1.

Die slowenische Kultur zeigt in ihrer ganzen Entwicklung die charakteristischen Züge der Kultur einer kleinen Nation, die gezwungen wird, ihr nationales Wesen auf einer sozial unbeständigen Lage aufzubauen, auf dem mitteleuropäischen Gebiet zwischen den Alpen, der pannonischen Ebene und der adriatischen Küste, das den dramatischen Treffpunkt dreier Kulturen darstellt: der slawischen, der germanischen und der romanischen. Die Situation der Begegnung dieser drei Rassen weist mit ziemlich großer Klarheit auf die sehr komplexen geopolitischen Umstände hin, die die kulturelle Lebenskraft dieses jungen Volkes besiegen mußte, um seinen ursprünglichen Charakter trotz der Einflüsse seiner mächtigen Nachbarn behaupten zu können, um so mehr da diese Nachbarn den ethnischen slowenischen Raum gewohnheitsmäßig als politische quantité négligeable behandelten und ihn auf diese Art und Weise unnötigerweise zu einem neuralgischen Punkt der internationalen Beziehungen gemacht hatten.

Für die Erforschung der kulturellen Entwicklung in einem so empfindlichen Kreuzungsgebiet wie das slowenische, bietet sich schon von Natur aus ein besonders anziehender Stoff an: der Bereich jener öffentlichen Tätigkeit, die durch ihre beunruhigende Vergänglichkeit die gesellschaftlichen Reibungen der Zeit so unmittelbar wiedergibt, daß für sie mit Recht das bekannte Wort Hamlets gilt, das Wort von der Sendung, die war, ist und sein wird, "to hold, as't were, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure" — das Theater.

Ein übersichtlicher Ausgangspunkt zu solcher Forschung ist die Barockzeit, die sich für dieses Gebiet Mitteleuropas geschichtlich auf die Spanne begrenzen läßt, in der die beiden, so oft Theaterfürsten genannten Kaiser, Leopold I. und Karl VI., herrschten, mit der kurzen, für das Theaterleben unbedeutenden Zwischenregierung von Franz I. — also in den Jahren 1658—1740.

Im Staatsarchiv Sloweniens, im Nationalmuseum, in der Seminarbibliothek von Ljubljana, in den Staatsarchiven, in der National- und Universitätsbibliothek sowie in einigen Provinzarchiven, dem Pfarrhaus von Ruše und dem Kloster von Škofja Loka bewahrt man wertvolle Urkunden über das Theaterleben, die

beweisen, daß das Theaterleben der Zeit sehr rege war[1]). Schon ein flüchtiger Blick in diese Dokumente belehrt uns, daß zu jener Zeit das Landestheater sowohl in der Hauptstadt Ljubljana wie in der Provinz vier Sprachen beherrschten, die sich die Bühne streitig machten: die lateinische und die deutsche, die italienische und die slowenische. Die theaterwissenschaftliche Analyse dieser Angaben betont diese Vielseitigkeit um so mehr, da das Repertoire der Vorstellungen beweist, daß das Theater dieses Gebiets zumindest fünf Theaterstile verschiedener, oft sogar auseinanderlaufender Herkunft kannte, die sich, indem sie sich vermischten — gegenseitig befruchteten: das Jesuitentheater mit seinen Dramatisierungen von entlehnten Motiven aus dem Leben der Heiligen, aus der alten und zeitgenössischen Geschichte; die religiösen Spiele der Kapuziner, die von den mittelalterlichen Büßerprozessionen herstammten; die fahrenden deutschen Komödianten mit ihrem improvisierten Repertoire, das vom Barockdrama bis zum volkstümlichen Lustspiel reichte; die italienische Oper mit ihren Pantomimen- und Ballettintermezzi; und schließlich der volkstümliche Schwank mit seinen Stegreifspielen, dessen Charakter gewiß einige Verwandtschaft mit der Commedia dell'arte besaß.

Eine kleine landesfürstliche Residenz, mit umfangreichen Festungsmauern bewehrt, eine Stadtsiedlung mitten in der Buntheit fruchtbarer Wiesen und Felder, halb alpin, halb mittelmeerländisch betont, an der uralten Römerstraße gelegen, die Wien mit Triest verbindet:

Der Schloßberg mit den Festungen und die Stadtmauer mit den Türmen und den sechs Toren, der Stadtplatz mit dem erzbischöflichen Sitz und dem Rathaus und dem Jesuitenkollegium und auf dem anderen Ufer der Ljubljanica das Adelsviertel mit dem geräumigen Landhaus und dem großen Palast der Fürsten von Auersperg und fünf Klöster und die Türme achter Kirchen über den Dächern

---

[1]) Hauptquellen: Registraturprotokoll der Stände des Herzogtums Krain für die Jahre 1653—1659; Diarium Praefecturae scholarum in archiducali Collegio Societatis Jesu, Labaci inchoatum anno MDLI, für die Jahre 1650—1718, mit der Beilage Collectanea ex annis praeteris spectantia ad gymnasii historiam, für die Vorstellungen bei den Jesuiten in den Jahren 1602—1635 — im Staatsarchiv Slowenien;

Lorenzo de Churelichz, Breve e succinto racconto del viaggio ... dell' ... Imperatore Leopoldo etd ... 1660, Wien 1961 — im Nationalmuseum Ljubljana;

der Nachlaß Gregor Dolničars (Thalnitscher), besonders Anales Urbis Labacensis und Epitome Chronologica — in der Bibliothek des Erzbischöfl. Seminars in Ljubljana;

verschiedene Faszikel des Register I. — im Archiv der Stadt Ljubljana;

die Pfarrchronik von Ruše: Notata Rastensia ... usw. — mit dem Text der theatergeschichtlichen Stellen, veröffentlicht in der Slavistična revija 1950;

die Handschrift der Passionsprozession von Škofja Loka, Instructio pro Processione Locopolitana ... usw. — Mikrofilm in der National- und Universitätsbibliothek und im Archiv der Akademie für Schauspielkunst in Ljubljana;

Valvasor, Die Ehre dess Hertzogthums Crain, 1689;

Dokumente aus der ehemaligen Auerspergbibliothek, die zur Zeit allem Anschein nach im Schloß Losensteinleiten (Österreich) verwahrt sind und die nach anderen Autoren zitiert werden, denen diese Bestände noch zugänglich waren (z. B. Radicz);

die Bibliographie der Quellen und der einschlägigen Literatur, bekannt bis 1925, von France Kidrič bearbeitet in dem Fragment Dramatische Vorstellungen in Ljubljana bis 1790 (Dramatične predstave v Ljubljani do leta 1790, Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino, 1926, 108—120).

der Stadt und noch fünf Kirchen in den Vorstädten und draußen, schon weit von den Stadtmauern, mitten im Laubwald des Hügels von Šiška, der Sommersitz der Jesuitenpatres, damals pod Turnom (unter dem Turm) genannt, das heutige Tivoli.

So sieht Ljubljana in der Barockzeit aus.

Die Stadt, an Stelle der römischen Kolonie Emona erbaut, ein lebendiges Handels- und Gewerbezentrum, zählt nicht mehr als ungefähr 10.000 Einwohner, besitzt jedoch die städtischen Rechte und die kulturellen Institutionen, die zur Landesresidenz, dem Sitz der Stände des Herzogtums Krain, gehören.

Die Theatertradition der Stadt ist sehr alt:

Der Chronist Janez Gregor Dolničar (Thalnitscher) berichtet in seinem lateinisch geschriebenen Epitome chronologica von Spielen auf der Ljubljanica: „Ann. 1097 solennes ludi navales super fluvium Labacum aestate instituit, copiosos spectantium oculos festivali laetitia replerunt."[2]) Keesbacher berichtet in seinem Buch „Die philharmonische Gesellschaft in Laibach" von ähnlichen Ereignissen: „Wir finden bereits ein Schiffsrennen im Jahre 1092, sowie ein Wasserfest, eine Art Schifferstechen im Jahre 1210 verzeichnet."[3]) Gerade zu der Zeit, die uns interessiert, während der Regierung von Karl VI., entdeckt man im Jahre 1714 in Ljubljana die Überreste eines römischen Theaters und Dolničar erzählt diese Tatsache in seiner für den 9. jenes Jahres in deutscher Sprache geschriebenen Annales Urbis Labacensis: „Den 15. sind in dem grossen Commendischen garten vor dem Teutschen Thor, als man ein paumgarten angelegt in ausgraben grosse rudera eines amphiteatri entdeckt worden[4])."

Diese vereinzelten Berichte genügen, um uns in der Meinung zu bestärken, daß die Theatertradition von Ljubljana sich auch in unruhigen Zeiten erhalten hat, und um uns gleichzeitig ihr Aufblühen in dieser großen Theaterepoche, dem Barockzeitalter zu erklären, in der die Stadt fast ein Jahrhundert lang die intensivste Theatertätigkeit durchmachte: so gaben die Jesuiten ihre Aufführungen entweder in der Kirche oder auf dem Platz zwischen der Kirche und dem Kollegium, oder auf der gut dafür geeigneten Bühne der Schule oder vielleicht in der schönen Jahreszeit sogar in der malerischen Landschaft ihres Landhauses. Die Kapuziner, unterstützt von ihrer Brüderschaft Redemptoris mundi und den Bürgern von Ljubljana, veranstalteten Prozessionen mit Passionsszenen. Von diesen Prozessionen besteht sogar eine, 1701 unter dem Titel „Kurzer Begriff" erschienene gedruckte Sinopsis, die in der Seminarbibliothek von Ljubljana aufbewahrt worden ist, wo sich auch die Schriften vom Chronisten Dolničar befinden. Die fahrenden deutschen Komödianten, die zuerst im alten Rathaus auf-

[2]) Dolničar, Epitome chronologica 1714; s. a. Trstenjak, Slovensko gledališče 1892, 7.

[3]) Keesbacher, Die philharmonische Gesellschaft in Laibach 1862, 9; Debevec, Nekaj prispevkov k zgodovini ljubljanskega gledališča do leta 1790 (Kronika slovenskih mest 1937, 156).

[4]) Dolničar, Annales Urbis Labacensis, Eintragung für den 9ber 1714 (Mikrofilm im Archiv der Akademie für Schauspielkunst in Ljubljana; s.a. Dragotin Arko: Vprašanje amfiteatra i Emoni (Kronika 1958, 96).

getreten waren, und dann zwischen 1718 und 1736 im neuen Rathaus, hatten dort seit 1736 eine ständige Bühne zur Verfügung, traten zu dieser Zeit auch in der Reitschule der Landesstände auf, die im Jahre 1765 zum Theatergebäude umgebildet wurde und forthin als ständisches Landestheater diente. Sie teilten diese Bühnen mit den Mitgliedern der italienischen Opernensembles, die sich auf Einladung des Adels der Stadt oft nach Ljubljana begaben und auch in den Privatpalästen der Aristokraten, im Festsaal des Landhauses, im Palast der Fürsten von Auersperg oder in den berühmten Gärten dieses fürstlichen Hauses sangen. Diese Angaben berichten jedoch nicht alles über die Spielordnung vom barocken Ljubljana, da ältere Quellen uns mitteilen, daß die Schauspieler an den Jahrmarkttagen auch unter Zelten auftraten und die Schüler des Jesuitenkollegiums manchmal in den Vororten vor einem volkstümlichen Publikum spielten[5]).

In diesem internationalen Klima entfalteten sich die ersten Theaterversuche in slowenischer Sprache.

2.

In der Entwicklung dieser ersten Versuche ist ein bemerkenswerter Widerspruch ersichtlich, der die Reformationszeit betrifft. Die slowenischen Protestanten erfanden die zeitgenössische Literatursprache, das erste slowenische Buch wurde ja schon 1551 gedruckt — es wurde jedoch bisher keine vollgültige Urkunde über eine lutheranische Aufführung in slowenischer Sprache entdeckt. Nun aber mochten die Protestanten wohl gewußt haben, daß ihre propagandistischen und erzieherischen Bemühungen nur dann gelingen würden, wenn sie eine vom volkstümlichen Zuhörerkreis verstandene Sprache verwenden würden.

Wir wissen, daß die Protestanten, mindestens bis 1584 und in der ersten Klasse der Schule der Landstände den Gebrauch der slowenischen Sprache gestatteten, und zwar nicht nur den Schülern untereinander, sondern auch während des Unterrichtes und bei den Prüfungen[6]). Wir wissen auch, daß die Professoren das Schultheater gefördert haben und daß die Schüler tatsächlich einige Stücke inszenierten, wahrscheinlich auf Latein. Der berühmte protestantische Rektor Nicodemus Frischlin ordnet in seinem Kollegium an, innerhalb seines Entwurfes einer Schulordnung aus dem Jahre 1582, man soll den Knaben am Nachmittag die Andria von Terenz oder ein religiöses Stück von Frischlin vorlesen, den Schülern die schönsten Sätze davon diktieren und sie die Szenen auswendig lernen lassen, um sie dann mit ihnen aufzuführen[7]). Die Jesuiten von Ljubljana kannten sehr wohl die Theatertätigkeit der Protestanten,

---

[5]) S. a.: Trstenjak, 20—23; Radicz, Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach 1912, 5, 11, 19, 33, 35, 43; Škerlj, Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja (Sonderdruck 1936), 11, 12, 13, 15; Ludvik: Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790 (Dissertation aus dem Jahre 1955), 19, 20, 22, 23, 159, 165, 166.

[6]) Kidrič, Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti, 1929—1938, 74.

[7]) Wallner, Nicodemus Frischlins Entwurf einer Laibacher Schulordnung aus dem Jahre 1582 (Jahresbericht des k. k. Ober-Gymnasiums zu Laibach 1888), 10.

denn die Historia Collegii Labacensis Societatis Jesu für das Jahr 1598 teilt mit, daß die Jesuiten am Ostermontag ein Stück über das Opfer von Isaak aufgeführt haben und fügt hinzu, daß diese Vorstellung viel schöner war als die vorher von den Lutheranern inszenierten Stücke[8]). Es steht also fest, daß die Protestanten das Theater schätzten, zumindest als wirksame Ergänzung ihrer pädagogischen Bemühungen; man könnte daraus ebenso erschließen, daß sie auch Aufführungen in slowenischer Sprache geplant hatten, da sie sich in ihrer religiösen Propaganda konsequent der Volkssprache bedienten, nach dem Prinzip, jeder Christ solle die Bibel in seiner Muttersprache lesen. Die Bauernschaft und fast der ganze Mittelstand sprachen zur Zeit des Barocks nur slowenisch, was auch vom krainischen Ethnographen und Chronisten Valvasor bestätigt wird, der uns sagt, daß die „Windische oder Sclavonische Sprache sich der Dorff-Zungen und andrer gemeiner Lippen bedient"[9]).

Die slowenische Theaterfrage begannen erst die Jesuiten und die Kapuziner zu lösen, die beiden Orden, die nach Slowenien gesandt wurden, mit dem Auftrag, bis auf die letzte Spur den Protestantismus in der Kirche, im Unterricht und im öffentlichen Leben zu vernichten. Die Jesuiten, die am 21. Januar 1597 nach Ljubljana kommen[10]), machen sich sofort großzügig an die Arbeit. Ab 29. Oktober 1589 vereinen sie alle ihre Tätigkeiten mit denen der religiösen Kommissionen für die Rekatholisierung des Landes; ihr Anliegen, eine ausgiebige Beisteuer von den Landständen zu bekommen, wird ihnen gewährt und sie fangen an, ihrer Kirche gegenüber „das schöne und herrlich große Collegium oder die neue Schul, sammt dem großen Auditorio, auf dem ein künstliches und oft veränderliches Theatrum oder Schaubühne zu sehen" aufzubauen, wie Janez Vajkard Valvasor es im Werk „Die Ehre des Hertzogthums Crain" aus dem Jahre 1689 berichtet[11]). Die Kapuziner beginnen mit dem Aufbau ihrer Kirche auch schon im Jahre 1607, und zehn Jahre später veranstalten sie zu Ostern ihre erste große Passionsprozession, die schon alle Elemente ihrer späteren prunkvollen Veranstaltungen enthält[12]). Am Anfang inszenieren auch die Jesuiten Theateraufführungen in der Kirche und Osterprozessionen, was schon die Erwähnung vom Opfer des Isaak im Jahre 1598 bestätigt, sowie auch die Schulchronik ihres Kollegiums, die in den Jahren 1651—1718 verschiedene Prozessionen in der Stadt und Umgebung aufzeichnet[13]). Jedoch überträgt sich der Unternehmungsgeist der Jesuiten mehr und mehr auf das Schultheater, d. h. auf die Aufführungen, die sich für den Adel und das höhere Bürgertum eignen, während sich die Kapuziner an ein volkstümliches Publikum richten und ihr Organisationsgenie vor allem der Landbevölkerung zu Diensten stellen.

Die Jesuiten schreiben, übersetzen und adaptieren die notwendigen Texte je

---

[8]) Anton Koblar, Iz Letopisov ljubljanskih jezuitov, Izobraževalna knjižnica III., Kranj 1915, 3; Kidrič, Slovenske knjige v protestantovski stanovski šoli v Ljubljani 1563—1598 (Časopis zo slovenski jezik, književnost in zgodovino 1924), 138.
[9]) Valvasor II/271. [10]) Debevec, 157. [11]) Valvasor III/690.
[12]) Valvasor III/695; Vrhovec, Die Wohllöbliche landesfürstliche Hauptstadt Laibach 1886, 199; Trstenjak 10, 11.
[13]) Dimitz, Geschichte Krains 1875, III/463; Debevec, 157.

nach Bedarf, wie es die Gegebenheiten der Schule oder die äußeren Anlässe verlangten, wie z. B. die Festlichkeiten, welche dem Land der ständische Adelskalender diktierte. Es sind jedoch unter ihnen Schriftsteller, die Stücke schreiben und sie sogar drucken lassen aus bloßer Neigung zur ideologischen Pädagogik, oft ohne an ihre Verwirklichung zu denken. Einer dieser Idealisten war der krainische Jesuitenpater slowenischer Abstammung Anton Košutnik (Kaschutnigg) aus Trbiž (1686—1745), der in Wien und in Graz Rhetorik unterrichtete, als Präfekt verschiedene Kollegien leitete und in Trnova in der Slowakei starb[14]). Obwohl er in der Entwicklung des slowenischen Theaters keine Rolle gespielt hat, verdient er aus der Vergessenheit geholt zu werden, wäre es auch nur wegen seiner drei gedruckten lateinischen Stücke, die sehr lange Titel hatten, wie sie die Fachgelehrten der Barockzeit bevorzugten:

1. Innocentia Victrix sive Ferdinandis Kuseni Ximi regis filius, columniantis individiae fraudibus gloriose triumphans (Graz 1719);

2. Fraterni amoris de invidiae triumphus a Naromoino et Neaubeadora Cocini regis filius relatus (Wien 1723);

3. Nobile fidelitatis mutuae inter patrem filiumque certamen Romae olim a Fabio Maximo et Selio, deiusdem filio exhibitum (Wien 1724).

Von den Jesuiten von Ljubljana, die Realisten in all ihrem Tun waren und das Theater allem Anschein nach nur nach der unmittelbaren Bühnenwirkung bewerteten, wird kein Beispiel solcher folgenloser Rhetorik im Sinne Košutniks berichtet. Im Gegenteil, ihr scharfer Instinkt für die Notwendigkeit des Augenblicks verleitet sie sogar dazu, bei geeigneten Festlichkeiten die slowenische Sprache einzuführen. Wie aus den Jahrbüchern ihres Kollegiums (Historia annua collegii Societas Jesu Labacensis) und aus den Erläuterungen August Dimitz', Anton Koblars und France Kidrič' zu entnehmen ist, kann es als erwiesen gelten, daß die Schüler des Kollegiums schon zu Weihnachten 1599 und an der Prozession des Fronleichnamsfestes 1600 slowenische Verse vorgetragen haben und daß die Jesuiten von Celovec (Klagenfurt) ihre Mitbrüder von Ljubljana 1606 bis 1607 nachgeahmt haben[15]).

Diese verstreuten Randbemerkungen gelten als erster Beweis für die Einführung der slowenischen Sprache bei öffentlichen Auftritten.

3.

Dem Beispiel der anderen monastischen Orden folgend, nehmen die Jesuiten von Ljubljana die Themen ihres Repertoires in erster Linie aus der Bibel, aber auch aus der Geschichte; zu den großen Feierlichkeiten inszenieren sie patriotische Vorstellungen, manchmal führen sie sogar Faschingsschwänke auf und ihre Leidenschaft für Propaganda führt sie zur Wahl von so aktuellen Themen, wie z. B. die Bauernaufstände, obwohl ihr Publikum, wie wir es schon gesagt haben, vor allem zu den Feudalkreisen des Landadels und des höheren Bürgertums zählt.

---

[14]) Slovenski biografski leksikon, Schlagwort: Košutnik.
[15]) Kidrič, Zgodovina, 97, 98.

Der Präfekt des Kollegiums, der Historiker und Dramatiker Janez Ludvik Schönleben zeichnet in der Schulchronik zwischen 1602 und 1638 vierzig aufgeführte Stücke auf, die ein so verschiedenartiges und pittoreskes Repertoire aufweisen, daß wir zumindest einige von diesen Aufführungen angeben möchten[16]):

1602: Mysterium der Leidensgeschichte der heiligen Katharina (De S. Catharina Vergine et Martyre), nach dem vom mittelalterlichen Theater auch ins Barockdrama übertragenen Motiv der volkstümlichen Legende.

1631: Das Rachelspiel (De Rachel pulchra), ein zu Ehren der Braut von Ferdinand III., der Infantin Maria Anna, die auf dem Wege nach Wien durch Ljubljana fuhr, inszeniertes Gelegenheitsstück im wahren Sinn des Wortes; dieses barocke Stegreifstück endet mit einer allegorischen Huldigung der Prinzessin — Paris gibt ihr als Ehrung ihrer Schönheit einen goldenen Apfel.

1634: Nach der Aufführung verschiedener biblischer Themen kommt die erste Historie, die erste dramatische Bearbeitung eines historischen Themas — Antonius ab caedam Caesaris furens — heraus.

1635: Die Schüler der Jesuiten setzen das erste Beispiel des Schwankes mit Prügelszenen auf die Bühne, eine in den deutschen und österreichischen Ländern unter dem Namen Prügelkomödie — Priscianus vapulans — sehr populäre Form.

1651: Die moralisierende Historie von dem Ljubljaner Bühnendichter Janez Ludvik Schönleben — Haeresis fulminata, seu Anastasius Orientis Tyrannus Haereticus.

1658: Der Kollege von Schönleben Josip Zelenič, der im Kollegium Poetik unterrichtet, führt ein ähnliches „historisches Stück" auf — Theodosius junior.

1660: Anläßlich des feierlichen Besuches des Kaisers Leopold I., der in jenem Jahr eine Reise durch all seine Kronländer machte, wird neben zahlreichen von der Stadt organisierten Festlichkeiten von den Jesuiten ein Gelegenheitsstück aufgeführt, das den Gründer der Dynastie Rudolf von Habsburg verherrlicht.

1662: In jenem Jahr feiern die Jesuiten mit einem für diese Gelegenheit geschriebenen Stück den Sieg, der vom krainischen Heer anno 1593 in der Schlacht gegen die Türken zu Sisak davongetragen wurde. Diese barocke Hymne zur Lobpreisung der Burgherren des Landes ist bemerkenswert, da sie die erste ist, die in einer dramatischen Form ein aus der Nationalgeschichte entnommenes Thema behandelt. Der Titel des Stückes heißt „Victoria Carniolae ab Auersperg und Eggenberg contra Turcos repontata".

Schon dieser kurze Blick auf das Repertoire der Jesuiten läßt uns ihren Erfindergeist sowie ihre Großzügigkeit schätzen, was sich in ihren Beziehungen zum Publikum ausdrückt, da uns bekannt ist, daß bei den Vorstellungen beide Geschlechter zugelassen waren. Man weiß, daß die Berater des Kollegiums im Jahre 1635 eine Spezialbewilligung eingereicht haben, für die Frauen, die den Vorstellungen beiwohnen wollten[17]). Es versteht sich von selbst, daß das ganze Repertoire mit Ausnahme von einigen Schwächen und gewissen freien Bearbeitungen der biblischen Motive einen entschieden politischen Charakter besaß und den Stempel einer streng feudalen Ideologie trug.

---

[16]) Trstenjak, 8, 9; Radicz, 15, 19; Steska: Jezuitske šolske drame v Ljubljana (Mladika 1935), 70. [17]) Radicz, 20.

So haben die Jesuiten in den Theaterannalen von Slowenien auch ein Stück aufgezeichnet, das durch seinen Sinn einen direkten Angriff gegen die Befreiungstendenzen der Bauernmassen der Zeit bedeutete. Das Thema dieses Dramas, das den bezeichnenden Titel Palinodia trägt, ist dem Leben der Bauern entnommen, die sich 1626 unter der Führung von Stefan Fadinger gegen die Burgherren in Oberösterreich aufgelehnt haben. Das Stück ist Latein geschrieben, die Dialoge der rebellischen Bauern aber Deutsch. Der lange barocke Titel kündigt die Moral des Stückes an: Palinodia, quam rebelles superioris Austriae ruricole post longiorem sum insolentiam debellati[18]). Diese am 20. Februar 1659 aufgeführte „Chronik" verfolgte wahrscheinlich das Ziel, den Schülern des Kollegiums, bäuerlicher oder bürgerlicher Herkunft, die rechte Ehrfurcht vor der feudalen Herrschaft einzuflößen und sie vor dem Einfluß gefährlicher Ideen zu bewahren, die 1503, 1508, 1515, 1516, 1573 durch die zahlreichen Auflehnungen der krainischen Bauern aufkamen, namentlich durch den neuen Aufruhr in Kočevje 1646. Die Chronik war gewissermaßen auch eine Huldigung an die aristokratischen Zuschauer, sie war sicher nicht an das Volk gerichtet, sonst wäre zumindest der Text der Bauern auf slowenisch geschrieben worden.

Das Stück stellt die Auflehnung und die Niederlage der rebellischen Bauern dar, die zum Schluß ein Reuelied singen (Palinodia); dann besingen die Schauspieler den Grafen Herberstorff, der den Aufruhr erstickt und schließlich wendet sich der Studiosus, der den Grafen darstellt, an das Publikum und fordert es zum Applaus auf. Es scheint, als hätte dieses aggressive Stück nicht viel Erfolg gehabt, denn die Chronik des Kollegiums berichtet nicht von Wiederholungen, die sonst üblich waren, wenn das Stück gefallen hatte. Besonders interessant ist, daß zahlreiche Stellen des Textes dem reaktionären Schluß des Stückes widersprechen. Wir entnehmen diese Auskünfte dem Bericht des Chronisten Radicz, der diesen Text in der alten Bibliothek der Grafen Auersperg (zur Zeit im Schloß Losensteinleiten in Österreich) bis auf die Einzelheiten studierte[19]). Obschon der Verfasser dieses Stückes die Bauern in groben Zügen und mit ziemlich schlüpfrigem Humor skizziert, wie es damals Brauch war, so bleiben sie trotz aller Heftigkeit sympathisch. Peter von Radicz erzählt, daß Stefan Fadinger, das Haupt der Rebellen, seinen Kameraden vor dem Angriff Mut zuspricht, „der der Antike würdig wäre", und dann auf einmal ohne Sinn und irgendeinen Grund in der Handlung von der Bühne abgeht, nur damit dem Verfasser die Möglichkeit, das Drama dem ideologischen Schema entsprechend zu beenden, gegeben ist, und zwar mit einer Verherrlichung des Grafen, der den Aufstand erfolgreich erstickt.

4.

Der tschechische Professor Frank Wollmann, der erste Historiker der slowenischen Dramatik, bekauptet, daß die Aufführungen der Jesuiten von Ljubljana von den deutschen fahrenden Komödianten beeinflußt worden sind, worin er sich

[18]) Radicz, 15—19. [19]) S. a. Škerlj, 17; Ludvik, 12.

irrt, denn die deutschen Truppen begannen erst nach Ljubljana zu kommen, zu einer Zeit, als das Jesuitentheater schon eine eigene ideologische Form und eine ausgebildete theatralische Technik besaß. Die erste schriftliche Erwähnung einer in Ljubljana spielenden ausländischen Komödiantentruppe stammt erst aus dem Jahre 1653 und die erste deutsche Komödiantengruppe, deren Namen wir kennen, ist 1662 in die Stadt gekommen[20]). Ein ferner Widerhall des deutschen volkstümlichen Schwankes ist vielleicht in dem Stück zu erkennen, das die Schüler der Jesuiten außerhalb des Kollegiums in den Jahren 1657—1670 gespielt haben[21]).

Es handelt sich um ein Paradiesspiel, das schon im 16. Jahrhundert in den Alpenländern sehr populär war und das unter dem Titel „Paradeisspiel" den Mythos von Adam und Eva und ihrer Vertreibung aus dem Paradies auf die Bühne brachte. Die Schulchronik des Jesuitenkollegiums erwähnt fünfmal ein ebenso betiteltes Stück, das wahrscheinlich denselben Inhalt besitzt und das die Schüler in slowenischer Sprache gespielt haben. So berichtet eine Aufzeichnung des 22. Januar 1757, daß der Rektor einigen Studenten die Erlaubnis gegeben hat „am Abend mit dem Paradies — wie sie sagen — auszugehen". Der Chronist fügt jedoch hinzu, daß das Resultat kein gutes war. 1659 schreibt er noch, daß der Rektor erlaubt habe, mit dem Paradies herumzugehen und sich die Studenten sehr gut betragen hätten, sowie ein Jahr später im Jahre 1660, womit sie das Wohlwollen des Rektors gewannen. Wir finden eine fast identische Aufzeichnung am 31. Januar 1660. Es scheint, als hätte der Brauch, dieses Stück außerhalb des Kollegiums zu spielen, den Patres viele Sorgen bereitet, da eine Aufzeichnung des 26. Januar berichtet, daß acht Schüler die Erlaubnis bekommen haben, das Paradiesspiel aufzuführen wie zuvor, daß jedoch die Spieler sorgfältig überprüft worden seien und daß schließlich alles gut ausgegangen sei.

Die Aufzeichnung, die den Historiker des slowenischen Theaters am meisten interessiert, ist zweifellos die des 6. Februar 1670; sie berichtet, daß einige bedürftige Schüler das Paradiesspiel in der Landessprache während einiger Tage außerhalb der Stadt haben spielen dürfen:

„Data licentia aliquot pauperioribus studiosis exhibendi paradisum idiomate vernaculo extra urbem per dies aliquot."

Man findet eine Erwähnung dieser Studentenaufführung auch im großen Werk von Valvasor. Im Kapitel über das Schloß von Lukovec erzählt er eine Anekdote, der er den Nebentitel „Lustige Correction einer versoffenen Bäuerin, Bauer erschreckt sein versoffenes Weib durch einen teuflisch verlarvten Studenten" gibt. Der Historiker berichtet mit barocker Zungenfertigkeit die lustige Geschichte eines spaßhaften Bauern der Umgebung von Ljubljana[22]). Dieser Bauer aus Lukovec fordert einen der Studenten, die das Paradies spielen, auf, seine trunksüchtige Frau zu erschrecken. Der Spaß gelingt. Der Student nimmt ein großes Trinkgeld an, verkleidet sich als Teufel und macht der Trinkerin, die aus

---

[20]) Ludvik, 20.

[21]) Steska, Prva slovenska dramatična igra (Dom in svet 1920, 308—310;) Kidrič, Zgodovina, 106; Niko Kuret: Ljubljanska igra o paradižu in ujen evropsky okvir (Razprave IV, SAZU, 1958, 204—252). [22]) Valvasor III/351, 352.

der Kneipe herauskommt, um ihr Haus schwankend zu erreichen, eine solche Angst, daß sie für immer geheilt ist.

Valvasor erzählt in seinem merkwürdigen Barockdeutsch:

„Einstens aber übernachtete der Bauer im Winter zu Laybach und sahe das Paradiesspiel der Studenten mit an, bey welchem, nebst anderen Vermasquierten, sich zween Studenten mit abscheulichen Larven und Kleydern sehen liessen." Nach der Vorstellung begegnet der Bauer einem Schauspieler im Wirtshaus, „allwohin sich auch einer von denen zweyen Studeneten, so bey gedachten Spiel den Teufel abgebildet, einfand". Der Bauer erklärt ihm seinen Plan und eines Abends, als seine Frau noch in der Kneipe sitzt, holt er ihn und nimmt ihn „in seinen verlarvten Teufels-Kleidern" auf der Straße nach Lukovec mit. Der Bursche verbirgt sich hinter dem Gebüsch neben der Straße und der Bauer geht in die Kneipe, wo er seiner Frau erzählt, daß er einem Studenten begegnet wäre, der ihn gelehrt hätte, den Teufel zu beschwören. Als sie herausgekommen und das Gebüsch erreichen, beginnt der Bauer seine magische Anrufung: „Heirauf machte er seltzame Possen und bezeichnete etliche Kreisse, murmelte dabey unbekannte Worte, biss er endlich diese Beschwörung zum Beschluss beyfügte: ‚Komm, Teufel, über mein versoffenes Weib!' " Kaum hatte der Bauer diese Worte ausgesprochen „als sich der im Busch verborgen liegende Teufel äusserte und mit scheusslichen Gebärden auf das Weib loseilte". Der Student reibt das Gesicht der Säuferin mit einer Weberbürste und heilt sie von ihrem Laster.

Die Anekdote ist für uns sehr wertvoll, denn Valvasor gibt darin einige Einzelheiten, die die Aufzeichnungen der Jesuiten ergänzen:

Erstens bestätigt sie, was uns die Aufzeichnungen berichten, daß die Studenten das Paradiesspiel auch außerhalb der Mauern ihres Kollegiums aufgeführt haben; zweitens, daß die Aufführung in slowenisch gegeben wurde, sonst wäre sie für einen Bauern der Umgebung unverständlich geblieben; drittens bestätigte sie die Vermutung, daß die Studenten für die Vorstellungen außerhalb des Kollegiums Geld annahmen; viertens, daß die Schauspieler kostümiert waren und daß zumindest zwei Darsteller, d. h. die Teufel, auch maskiert waren; fünftens, daß mindestens ein Teufel so spielte, wie es gewöhnlich bei den Faschingspossen Sitte war.

Der Text dieses Paradiesspiels ist nicht erhalten. Man darf jedoch annehmen, daß es sich um ein Werk von Janez Ludvik Schönleben oder seines Kollegen Josip Zelenič handelt, das nach einer älteren deutschen Vorlage frei gedichtet, oder nach einer mündlichen Tradition geschrieben war. Die Aufzeichnungen der Schulchronik lassen sogar annehmen, daß das Stück von den Schülern geschrieben und von einem Professor durchgesehen wurde, um auf diese Weise für öffentliche Vorstellungen zugelassen zu werden. Die letzte Annahme ist wohl plausibler, da die Tradition des Paradiesspiels in Ljubljana schon seit 1626 bekannt war, was neuerdings auch Niko Kuret in seiner Abhandlung erwähnt[23]). Aus den Berichten, die uns die Schulchronik bietet und aus Valvasors Anekdote (die nach dem Verfasser mit einer Anekdote von dem Wiener Prediger Abraham

[23]) Kuret, 219 (17).

a Santa Clara fast übereinstimmt[24]) kann man schließen, daß die Aufzeichnung des 22. Januar 1657 oder die noch verläßlichere vom 6. Februar 1670, das älteste Dokument über eine Theateraufführung in slowenischer Sprache darstellt, die in diesem Stegreifstil gespielt wurde, den die Theatergeschichte als grotesken Realismus der religiösen Stücke und als mittelalterliche Faschingspossen bezeichnet.

5.

Die Aufzeichnungen über die Theatervorstellungen der Jesuitenschüler außerhalb der Schulmauern beweisen die Theaterfreudigkeit der sogenannten niederen Schichten der Gesellschaft in der Barockzeit. Die Liebe der Bevölkerung von Ljubljana zum Theater äußert sich jedoch nicht nur bei den Improvisationen der Schuljugend. Einen anderen Beweis über die Lebendigkeit des kulturellen Lebens in der Hauptstadt der Provinz Krain bringen uns die Berichte der Festlichkeiten anläßlich des Besuches des Kaisers Leopold I.[25]). Auch die Jesuiten haben da mit ihrem von uns schon erwähnten Stück über Rudolf von Habsburg mitgewirkt, die Ortschronik berichtet jedoch auch von einem musikalischen Lustspiel, das auf einem Fest in den Gärten des Auerspergpalastes dargestellt wurde. Auch Valvasor spricht davon, wenn er „von einer italiänischen Comedie, welche von etlichen Landschaftsbediensteten allda präsentiert ward"[26]) erzählt. Diese Vorstellung, von Dilettanten aus Ljubljana inszeniert, die laut Valvasor Beamte der Landstände waren, wird von dem kaiserlichen Reise-Marschall Lorenzo von Churelichz genau beschrieben, der uns in seinem 1661 erschienenen Bericht sagt: „Il supremo Capitano di quella Provincia Sig. Conte d'Auersperg invito S. M. C. al suo giardino molto bello, e delicioso, del quale le strade erano coperte col panno rosso, dove unque passava S. M. e, li, fu rappresentata una giocondissima, e molto piacevole Comedia Italiana in Musica."[27])

Aus der Zeit der Theaterfürsten Leopold I. und Karl VI. sind auch die Berichte über einen österreichischen Hanswurst slowenischer Herkunft, den Franz Joseph Gogola aus Ljubljana, der die Schauspielkunst bei dem berühmten Wiener Komödianten Stranitzky erlernte und später als Bandenführer Österreich und Deutschland bereiste: außer den Wiener Auftritten sind München (1724) und Augsburg (1726) nachweisbar. Ein verläßlicher Bericht über den Lebenslauf Gogolas ist auch das Totenprotokoll (1728) aus dem Stadtarchiv Wien: „Franz Joseph Gogola, Hof Comoediant, ist im Riemer Hauss beym Kärntnerthor an der Hectica beschaut, alt 84 Jahr."

Es wird wohl nie möglich sein, über diesen Komödianten so viele Berichte zusammenzutragen, daß man aus der Analyse dieses Materials ein einheitliches und bestimmtes Theaterprofil Gogolas ermitteln könnte, da die Quellen für ein detailliertes Studium des Wiener Repertoires wenigstens bis zum Jahre 1738 ziemlich dürftig sind. Ein Hinweis für die Forschung ist jedenfalls ein Theaterzettel aus der Wiener Stadtbibliothek, ohne Jahreszahl, datiert mit Dienstag, den 1. Juni. Der Zettel empfiehlt in barocker Gesprächigkeit den Besuch einer

[24]) Valvasor III/352. [25]) Škerlj, 21—26. [26]) Valvasor III/379. [27]) Churelichz, 105.

pittoresken „Haubt= und Helden=Action", elaboriert von F. J. Gogola, „ein merck= und sehenswürdiges Schau=Spiel, ein gantz neu verfertigtes Werck, das erstmal aufgeführt wird. Nemlichen: Grätz, eine Residentz der Helden, das ist: Ernest der Eisern und Streitbare Hertzog von Steyermarckt, Cärnten und Crain, durch dessen Tapfere Anführung die unter Amurath II Türckischen Kayser, Anno 1418 von dessen Feldherrn Achmed Beg Belagerte Steyrische Geäntz Vestung Radtkerspurgg, Glücklich entsetzed Worden. Mit Hanns Wurst dem vertriebenen Land=Bauern, Lächerlichen Frauen=Zimmern=Secundanten, muthigen Parteygeher, vom Galgen liberirten Spionnen und endlich aus Noth abgefallenen Christen oder Renegaten".

Was man aus der Inhaltsanzeige dieser „Haubt= und Helden=Action" ohne weiters über die Leistungsfähigkeit Gogolas schließen kann, gehört wohl in das Kapitel über die bekannte Tüchtigkeit der Volksschauspieler im Barockzeitalter: es ist das Stegreifspiel mit den verschiedenen Kunststücken schauspielerischer Eloquenz, Sing= und Tanzfreudigkeit, pantomimischen Mummenschanz. Der Zettel erwähnt viele Gelegenheiten für erquickliche Episoden, so ein „Ballett von Grätzerischen Kellner und Kellnerinnen, welche dem Hanns Wurst und seine Familie mit guten Brischerl und delicaten Luttenberger tractieren"[28]).

Der dritte Beweis der Beziehungen des slowenischen Kulturkreises mit den ausländischen Kulturen, der allerdings nur einen anekdotischen Wert aufweist, kommt uns von dem literarischen Erbe des kroatischen Grafen Franjo Krsto Frankopan, der in die Verschwörung von Zrinjski und Tattenbach gegen den Wiener Hof verwickelt war. Während seiner Wiener Gefangenschaft fing der Graf Frankopan 1670 an, das Lustspiel „Georges Dandin" von Molière zu übersetzen. Er hat seine Übersetzung nicht beendet, aber das aufbewahrte Fragment zeigt, daß er die Absicht gehabt hat, das Stück zu lokalisieren; der genarrte Bauer und seine Gesellen drücken sich in slowenisch aus, während der Verführer wahrscheinlich kroatisch gesprochen hätte, da ihn der Übersetzer als einen „Edelmann des kroatischen Landes" bezeichnet. Der slowenische Text ist im Dialekt von Brežice=Krško geschrieben[29]).

Die Zweisprachigkeit und die Lokalisierung dieses Fragments sind leicht erklärbar:

Der Graf hatte wahrscheinlich schon in seiner Jugend slowenisch gelernt, da sein Vater Besitzer des Schlosses von Brežice und seine Mutter krainischer Herkunft war. Er kannte diese Sprache genügend, um sie in seinen literarischen

---

[28]) Weilen, Die Theater Wiens 1899, 137, 139; Weilen, Das Theater 1529—1790 (Separatdruck aus dem VI. Band Geschichte der Stadt Wien 1917, 105, 435); Internationale Ausstellung für Musik= und Theaterwesen, Wien 1892, 28.

Die Todesstadt Gogolas ist bei Debevec (158) falsch bezeichnet, so daß dieser Bericht auch im Sammelband Linhartovo Bročilo, wo er nach Debevec übernommen ist, zu korrigieren ist: Gogola starb nicht in Augsburg, sondern in Wien — s. das Totenprotokoll vom 9. August 1728 im Stadtarchiv Wien, abgedruckt im Ausstellungskatalog 1892.

[29]) T. Matić, Ein Bruchstück von Molières Georges Dandin in der Übersetzung F. K. Frankopans (Archiv für slavische Philologie XXIX, 1907), 530, 532, 533, 536, 538, 540, 543; Kidrič, Zgodovina, 106; Slovenski biografski leksikon, Schlagwort: Frankopan.

Versuchen zu gebrauchen, denn er hat sie auch in seinem Gedicht Fratri putnici (reisende Mönche) verwendet. Anderseits war die Zweisprachigkeit eine gewisse Tradition des Barocktheaters in Slowenien, was einige Texte der Jesuiten-Spiele beweisen. Vergessen wir die Tatsache nicht, daß, wenn man die dramatischen Texte zu jener Zeit drucken ließ, diese Werke nur das praktische Ziel verfolgten, dem Theater zu dienen und nicht vom Gesichtspunkt ihres literarischen Wertes aus betrachtet wurden.

So muß man wohl auch das Frankopan-Fragment beurteilen, denn in literaturhistorischer Hinsicht ist keine ständige Verbindung zwischen dem kroatischen Grafen und der Literatur des Barockzeitalters in Slowenien zu entdecken. Für die Theatergeschichte gilt allenfalls die Feststellung, daß Slowenien und Kroatien zur Zeit in engster Beziehung stehen mußten mit dem kulturellen Leben Westeuropas, was schon durch die Tatsache bezeugt wird, daß das Fragment von Frankopan kaum zwei Jahre nach Molières Pariser Uraufführung des George Dandin (18. Juli 1668) entstand. Bei dem Übersetzungsversuch hat vielleicht auch ein psychologisches Moment mitgespielt: der Graf saß ja zur Zeit im Wiener Kerker und man kann annehmen, daß ihn die Erinnerung in die Orte seiner Kindheit zurückführte. Beenden konnte er seine Übersetzung nicht, da der Prozeß mit seiner Verurteilung zum Tod aufhörte: Zrinjski und Frankopan wurden am 30. April 1671 in Wiener Neustadt geköpft.

So helfen diese drei Zeugnisse, die für die Kontinuität der kulturellen Entwicklung so unwichtig scheinen, trotzdem das bunte Bild der zahlreichen, aber verstreuten Bemühungen, die zur Barockzeit im Bereich des Theaters gemacht wurden, abzurunden.

6.

Das zweite Zentrum des Barocktheaters, das zumindest teilweise einen slowenischen Charakter hatte, ist die kleine, in der Steiermark, im nördlichen Teil von Slowenien, liegende Ortschaft Ruše.

Die Jesuiten besaßen dort von 1645 bis 1760 eine Lateinschule, wo sie ihrer Gewohnheit gemäß auch das Schultheater pflegten. Diese Theatertradition wurde in Ruše, das seit dem Mittelalter ein Wallfahrtsort war, mit dem alljährlichen Marienfest verbunden, das von der Priesterschaft zur Ehre der lokalen Schutzheiligen veranstaltet wurde. Aus der zweifachen Kirchentradition heraus entwickelten sich die religiösen Veranstaltungen, die sich jährlich bei der Rückkehr des Rušer Sonntags abspielten und die den heiligen Namen Mariens auch durch dramatische Aufführungen lobpriesen. Die nach 1742 von dem Jesuiten Jožef Auguštin Meznarič Marian geschriebene und „Notata Rastensia ex antiquissimis desumpta et variys fide humana dignis autographis Synoptice descripta" betitelte Pfarrchronik enthält achtunddreißig Aufzeichnungen, die sich auf die religiösen Vorstellungen zwischen 1680 und 1722 beziehen[30]).

[30]) Glaser, Verske igre v Rušah (Slavistična revija 1950; 166—172; mit Literaturverzeichnis, kritischer Übersicht bisheriger Forschungen und vollständigem Abdruck aller theatergeschichtlichen Stellen aus der Chronik).

1680 beschreibt der Chronist die Bühne, die im Friedhof bei der Kirche aufgestellt und mit Laub geschmückt war. Eine Aufzeichnung von 1689 erklärt, daß die Bühne so geändert worden war, daß sie sich zum Teil im Friedhof, zum Teil außerhalb der Friedhofsmauer befand. Es scheint, als hätte man manchmal auch das Pfarrhaus als einen Teil der Bühnendekoration verwendet, denn eine Aufzeichnung von 1709 sagt uns, daß der Kapuzinerpater Germanus, „da er im Pfarrhaus die Hölle habe darstellen wollen, sich das kanonische Auge, den Bart und das Gesicht schwer verbrannt habe".

Die Spiele von Ruše wurden vierundvierzig Jahre nacheinander veranstaltet, mit Ausnahme von sechs Jahren, über welche wir keine Auskunft haben. Die Aufführungen, die vor allem für die Pilger bestimmt waren, fanden fast immer am Rušer Sonntag statt, und zwar am ersten Sonntag nach Maria Geburt, das heißt, nach dem 8. September. Die Schauspieler waren die Schüler und Professoren der Jesuitenschule, manchmal auch die Priester der Umgebung. Die Chronik erzählt wiederholt, man habe anläßlich dieser Vorstellungen den verdienstvollsten Schülern Preise verteilt. Dies geschah mit großem Pomp unter Tamburinbegleitung vor dem staunenden Publikum (Aufzeichnung aus dem Jahre 1692). Der Chronist bemißt den Menschenzulauf anläßlich der Aufführungen an der Gabenmenge und der Anzahl der anwesenden Bettler und den Erfolg der Vorstellungen an der moralischen Wirkung, das heißt, an der Anzahl der Sünder, die durch das erbauliche Schauspiel „zur Buße geführt worden sind".

Die Texte dieser Schauspiele sind leider nicht mehr vorhanden, da das Pfarrhaus von Ruše mehrmals vom Feuer zerstört wurde. Die vom Chronisten erwähnten Titel erlauben uns jedoch, anzunehmen, daß es sich um Mirakelspiele gehandelt hat, deren Hauptmotiv die wundertätigen Tugenden der heiligen Maria waren:

Das Spiel der allmächtigen Gunst der Heiligen Jungfrau (1680); Das Spiel der Gnade der Heiligen Jungfrau (1681); Unsere liebe Frau von Ruše — das Heil der Kranken (1682); Die Heilige Jungfrau — der allmächtige Schutz der Christen (1683); Die Heilige Jungfrau — der Schutzstern der Flößer (1685); Die Heilige Jungfrau — Zuflucht der Sünder (1686); Die mütterliche Treue der Heiligen Jungfrau ihren Angehörigen gegenüber (1689); Die wundertätige Heilige Jungfrau (1693); Die Jungfrau Maria, die Beschützerin von Ruše (1695).

Wir dürfen annehmen, daß die wundertätige Macht der heiligen Maria von Ruše auch in den Stücken, wo ihr Name im Titel nicht aufscheint, im Vordergrund stand, denn der Chronist beschreibt in einer Aufzeichnung von 1699 die rührende Wirkung der Vorstellung mit den Worten: „Am Rušer Sonntag gab es ein Spiel über den heiligen Disma, den bereuenden Dieb, für welchen die heilige Maria von ihrem gekreuzigten Sohne die Vergebung der Sünden und die letzte Gnade erhalten hat. Dieses Spiel hat eine große Zahl von Seelen gerührt, daß fast alle tränenüberströmten Zuschauer Gaben spendeten." Und der Chronist fügt gewissenhaft hinzu, es habe sich um 208 Goldstücke gehandelt.

Aus ähnlichen, in den Jesuitenkollegien gegebenen Vorstellungen, läßt sich analogisch folgern, daß die Rušer Stücke auf Latein geschrieben, aber gewisse Episoden auf slowenisch gespielt wurden, da diese Aufführungen vor allem

für die Wallfahrer bestimmt waren, die nur die letztere Sprache kannten. Sie wurden von Schülern gespielt, die größtenteils slowenischer Herkunft waren, da das Studienprogramm nicht nur Latein umfaßte, sondern auch deutsch und slowenisch, wie wir durch eine Aufzeichnung von 1698 erfahren. Der Gebrauch von deutsch und slowenisch im Theater wird durch eine, die Aufführung von 1700 betreffende Aufzeichnung bestätigt, welche sagt, es sei „am Heiligen Sonntag im Theater eine deutsche, vom ehrwürdigen Pater Egidus des Benediktinerordens geschriebene Deklamation (wahrscheinlich eine allegorische Dichtung, die ein lebendes Bild begleitete) sei am Samstag vor dem Rušer Sonntag vor einer unzähligen Menge Volk in slowenischer Übertragung" geprobt worden — „in linguam sclavonicam versa", wie der Chronist sagt.

7.

Der theatergeschichtliche Forscher glaubt in den Rušer Spielen ein Zusammenfallen organisierender Tendenzen verschiedener Herkunft zu sehen, eine Mittelstufe zwischen dem Akademismus des Schultheaters und dem propagandistischen Eifer einer Massenmanifestation, einen Versuch von Synthese zwischen einem für das Elitepublikum bestimmten Schauspiel und einer an das Volk gerichteten Propagandavorstellung. Die Pfarrchronik beweist, daß die Rušer Jesuiten in diesen Aufführungen versuchten, zwischen diesen beiden Extremen das Gleichgewicht zu finden, indem sie die Preisverteilungen und die Schülerdeklamationen mit den volkstümlichen Veranstaltungen für die Pilgermassen verbanden.

Was die Wirkung solcher Vorstellungen auf die Massen betrifft, übertrafen die Kapuziner zweifellos die Jesuiten, da ihre Schauspiele sich direkt ans Volk richteten. Die Kapuziner, welche die Massen zu erreichen wünschten, konzentrierten infolgedessen alle ihre Bemühungen auf Veranstaltungen, die eine möglichst große Anzahl von Schauspielern und Zuschauern vereinigte, das heißt die Passionsprozessionen. Diese, in der Hauptstadt des Landes zur Zeit der Kämpfe gegen den Protestantismus am Ende des 16. Jahrhunderts geborenen Prozessionen, haben ihre volle Entfaltung erst hundert Jahre später in den Bezirkshauptstädtchen Kranj, Trzič, Novo mesto und Škofja Loka erreicht[31]). Der Stil dieser Umzüge, der fast keine Änderung erlitten hat, nimmt seinen Ursprung in den Büßerprozessionen; schon 1598, kaum ein Jahr nach der Ankunft der Jesuiten, veranstaltete die Kapuziner-Brüderschaft Redemptoris Mundi in Ljubljana, die damals von der Pest heimgesucht war, einen großen Umzug mit Bildern von dem Kreuzweg[32]). Die berühmte Prozession vom Karfreitag 1617 war nur eine Probe dieses Versuches in größerem Maßstabe.

Der in der Erinnerung der Menschen hinterlassene Eindruck dieser Riesenveranstaltung war so gewaltig, daß Valvasor sie als eine der interessantesten Sehenswürdigkeiten von Ljubljana beschreibt:

„Diesen Umgang anzusehen", so erzählt der Chronist, „sammeln sich etliche

[31]) Kotnik, Verske ljudske igre (Narodopisje Slovencev II., 1950), 108—111; mit ziemlich ausführlichem Literaturverzeichnis früherer Forschungen, leider nur auf katholische Verfasser bezüglich. [32]) Trstenjak, 10.

Meilen von der Stadt entfernte Leute, und geben alle Fremde demselben daß Lob, daß sie fast an keinem Ort eine so schöne, andächtige und lange Prozession gesehn. Dieser Umgang geschicht bey der Nacht, mit unzehlichen Windlichtern und Fackeln, und wird das gantze Leyden Christi dabey vorstellig gemacht, nebst verschiedenen Geschichten sowohl aus dem Altem als Neuen Testament. Welches Alles theils getragen, theils geführt, theils aber gehend zu Fuß oder reitend zu Pferde, denen andächtigen Zuschauern gezeigt wird. Bey diesem Umgange finden sich auch viel Disciplinanten oder Flagellanten, so sich selbsten geisseln, auch viele, welche große Kreutze nachziehen, viel Eremiten und dergleichen."[33])

Dieses mobile Theater, „welches theils getragen, theils geführt, theils aber gehend zu Fuß oder reitend zu Pferde den andächtigen Zuschauern gezeigt wurde[34])", erreicht seine volle Entfaltung in der erstaunlich erfinderischen Inszenierung, die es in Škofja Loka bekommt, einer kleinen Stadt in Oberkrain, deren Ursprung auf die Römerzeit zurückgeht.

Unter den Theaterdokumenten des Barockzeitalters in Slowenien ist die Handschrift der Anweisungen für die Prozession von Škofja Loka der umfangreichste und auch vollständig erhaltene Text. Das den Titel Anweisung „Pro Processione Locopolitana in die Parasceves" führende Manuskript aus dem Jahre 1721 mit einem Anhang aus dem Jahre 1734 besteht aus 51 Folien im Format 195/277 mm, von welchem acht Blätter weiß geblieben sind; zu diesem gebundenen Heft kommen weitere fliegende Blätter, die keinen dramatischen Text enthalten und auch kein Rollenverzeichnis, sondern Entwürfe von Briefen, zusätzliche Angaben zur Inszenierung usw.[35]). Das Manuskript enthält auch die Musik in der ursprünglichen Notensetzung. Es ist in drei Sprachen verfaßt und stellt schon damit für die Geschichte des europäischen Theaters ein ziemlich wertvolles Dokument dar. Der dramatische Text, der 1.000 Verse enthält, ist in slowenisch verfaßt, die Überschriften der Szenen sind lateinisch und die kurzen Bühnenanweisungen deutsch. Die Handschrift endet mit einem Rollenverzeichnis und einer Liste der Dörfer der Umgebung, die an dieser Veranstaltung teilnahmen.

Die Handschrift von Škofja Loka ist also ein dramatischer Text und gibt dem Regisseur Richtlinien. Ihre literarische Herkunft ist noch nicht erläutert, es ist aber anzunehmen, daß der Text nach älteren, vielleicht deutschen Vorbildern verfaßt wurde und gleichzeitig den örtlichen Gegebenheiten angepaßt wurde. Der Autor des Werkes, Lovrenc Marusič, ein Slowene der Küste, in Štandraž bei Gorica geboren[36]), unter dem Namen Pater Romuald, den er als Kapuzinermönch trug, besser bekannt, gehört wegen seinem erstaunlichen Organisationstalent zu den großen Veranstaltern dieser Mysterienspiele in Mitteleuropa, allein weil es ihm gelungen ist, dreizehn und nach 1734 sogar vierzehn Szenen dieser monumentalen Passion mit all den Zwischenepisoden darzustellen und das mit

[33]) Valvasor III/695. [34]) Valvasor III/695.

[35]) S. a. Hauptquellen (oben Anm. 1); Mikrofilm des Manuskriptes in den erwähnten Bibliotheken und Archiven; vollständiger Abdruck der Handschrift in Carniola 1916/17; Mantuani, Pasijonska procesija v Loki.

[36]) Den bürgerlichen Namen Pater Romualds veröffentlichte zum ersten Mal Rupel, Zgodovina slovenskega slovstva I., 1951, 150.

einem ungeheuren Aufwand von Schauspielern und Statisten verschiedener Herkunft, die aus den Mitgliedern der Zünfte, der weltlichen und religiösen Organisationen sowie unter den Bauern von ungefähr zwanzig naheliegenden Dörfern gewählt worden sind. Das beigefügte Rollenverzeichnis und die Liste der Kostüme, die dem Stift von Škofja Loka anvertraut wurden, teilen uns mit, daß der Umzug aus ungefähr dreihundert kostümierten und maskierten Teilnehmern bestand.

Wir wissen nicht genau, wie viele Jahre hindurch dieses Schauspiel dargestellt wurde, wir dürfen aber annehmen, daß es zumindest von 1721 bis 1734 laufend gespielt wurde, da der ursprüngliche Text aus dem Jahre 1721 und die zusätzliche Höllenszene aus dem Jahre 1734 stammt; für die Jahre 1727 und 1728 enthält die Handschrift ausführliche Spielpläne. Die Veranstaltungen dürften im Laufe des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts verschwunden sein, da die Kaiserin Maria Theresia in ihrer Verordnung des 22. Oktober 1773 in Krain alle religiösen Umzüge verboten hat und der Kaiser Joseph II. am 22. Dezember 1782 einen analogen, für alle Reichsprovinzen gültigen Erlaß herausgegeben hat[37]).

Die dramaturgische Struktur der Passion von Škofja Loka entwickelt sich in organischer Weise von den erprobten Elementen der Büßerprozession ausgehend, denn fast der ganze Text der Hauptdarsteller ist nach dem Muster der Bußpsalme verfaßt. Diese Palinodien, die ein und dieselbe Idee variieren, vereinigen in logischer Ordnung die vierzehn Bilder, die biblische Szenen oder mittelalterliche Allegorien an Hand von christlichen Symbolen darstellen, indem man die Grundregel dieser Inszenierung jedoch beachtet, und zwar, daß die Szenen aus dem Alten Testament und die allegorischen Episoden immer die Rolle einer ideologischen Exegese der dramatischen Geschichte der Leiden unseres Herrn spielen.

Die Logik dieser Struktur wird schon sichtbar, wenn wir die Bilder in der Ordnung ihres Auftretens aufzählen:

Adam und Eva im Paradies — Der Tod — Die Hölle — Das heilige Abendmahl — Samson — Der Blutschweiß — Die Geißelung — Die Krönung — Jeremias — Ecco Homo — Die Kreuzigung — Die schmerzensreiche Muttergottes — Die Bundeslade — Das Grabmal Christi.

Die ideologische Sprache dieses lebendigen Bilderbuches sollte den Zuschauern folgenden religiösen Anschauungsunterricht erteilen:

Da Adam und Eva gesündigt haben, ist die Menschheit dem Tode geweiht und einigen Sündern sind sogar die Höllenflammen versprochen, Christus aber, der die Sünde mit größerem Erfolg bekämpft hat als der tapfere Samson seine Feinde, hat die Menschheit durch seinen Tod von dem Verderben erlöst; vergießt nun alle eure Tränen wie die frommen Frauen in allen Ländern der Welt, denn nur die Tränen der Reue werden euch dazu verhelfen, über die Leiden dieser Welt zu siegen und die Gnade zu erlangen.

Schon diese kurze Analyse des Werkes Romualds genügt, um die Größe seiner dramatischen Auffassung zu beweisen; er hat sich der Elemente bedient, die er

[37]) Debevec, 159.

den mittelalterlichen Büßerprozessionen entnommen hat, welche in Pestzeiten, bei Hungersnot und Krieg in allen europäischen Ländern populär waren, um daraus ein wunderbares Barockschauspiel zu gestalten.

8.

Die theatralische Dynamik dieser Prozession:

Die Anführer von Romualds Umzug sind drei düstere Erscheinungen: der Tod mit der Trommel, auf einem Schimmel reitend, und zwei Männer in roter und schwarzer Kutte — das Ende stellt die von den Notabeln in roten Kutten getragene und von Fackelträgern in schwarzen Mänteln begleitete Estrade mit dem Grabe des Herrn dar. Die beiden, Tod und Begräbnis erläuternden Gruppen, werden durch eine schaurige Kette eindrucksvoller Szenen verbunden: einem theatralischen Bilderstrom, der in mittelalterlicher Fülle alles mit hinreißt, Greuel und Folter, Hölle und Massentod, Nichtigkeit irdischen Glücks und Seligkeit des Jenseits. So zieht die Prozession am Karfreitag von der Vieruhrspredigt bis spät in die Nacht hinein zu Fuß, zu Pferd, mit Wagenbühnen, in getragenen Estraden durch die Straßen und über die Plätze der Stadt, unter den, durch Hunderte von Kerzen beleuchteten Fenstern vorbei.

Der Geist des Flagellantismus, der mittelalterlichen Kirche so vertraut, wird von der Prozession in Škofja Loka durch ausdrucksvolle Szenen wieder ins Leben gerufen:

Acht verschiedene „Christi" stellen die Leiden der Seele und des Körpers mitten unter Teufeln und Aposteln dar und vergegenwärtigen den Leidensweg des Herrn von den pathologischen Bildern des Blutschweißes, der Geißelung und der öffentlichen Beschimpfungen bis zur Agonie auf dem Kreuze und den Tod im Grab. Die warnenden Engel an Adams und Evas Seite, die vor den sieben Handwerkszünften von Škofja Loka schreiten, tragen Folterwerkzeuge. Der Prophet Jeremias jammert mitten unter sechzehn bärtigen Eremiten in schwarzen Kutten, die schwere rote Kreuze schleppen. Zwischen dem Wagen des heiligen Abendmahls und der Estrade des Ölbergs stößt das bewaffnete Soldatengesindel des Schlosses und des Stiftes den gefangenen Samson vor sich her.

Die Großzügigkeit des Theatermannes Romuald erweist sich vor allem im Szenario des zweiten und dritten Bildes. Es sind zwei theatralische Schöpfungen so voll mittelalterlichen Schreckens und abergläubischer Großartigkeit, daß man in den Annalen des religiösen Theaters Europas trotz seiner fünf Jahrhunderte alten Tradition nicht allzuviel Vergleichbares finden würde.

Es ist ein theatralischer Todes- und Höllenritt:

Die Vision der Pracht und des Elends des Menschengeschlechtes wird vom Tod auf weißem Pferd geordnet, dem Sinnbild des siegreichen Todes, mit einer Lanze bewaffnet, den Kopf mit einem Lorbeerkranz geschmückt und nach ritterlicher Sitte von einem zweiten Tod zu Pferd, seinem Knappen, begleitet. Die dem Tod geweihte Menschheit teilt sich, den Grundsätzen der feudalen Rangordnung entsprechend, in zwei Gruppen. An der Spitze der ersten reitet der Tod mit der Sanduhr in der Hand, und hintennach kommt eine Truppe von Geistlichen: der

Papst mit zwei Kardinälen, ein Bischof mit zwei Stiftsherren, ein päpstlicher Legat mit einem Stiftsherrn, ein Pfarrer mit zwei Kaplänen. Dem zweiten Trupp voran reitet ein Todesreiter mit einer Standarte. Dieser reitende Trupp stellt die Laienschaft dar: im ersten Rang befindet sich der König und der Kaiser mit ihren Pagen, dann ein Erzherzog mit zwei Kurfürsten, ein Graf und ein Baron, ein Burgherr mit zwei Adeligen. Die Vertreter der neuen Klassen schließen den Zug: ein Bürger, ein Bürgermeister, ein Bauer, ein Bettler. Hinter diesem weltlichen Trupp schreitet nach dem Muster der strengen Ordnung der feudalen Armee die Todesinfanterie, eine düstere Schar des niedrigen Todes mit großen und kleinen Todesdarstellern. Voran geht der gemeine Tod des Fronbauern, der Tod mit Sense.

Die finstere und melodramatisch dargestellte Hölle scheint auch in einer ganz feudalen Ordnung auf. Lucifer erscheint von seinen Leutnanten und seiner Kavallerie umgeben, während die Teufel niedrigeren Ranges die höllische Infanterie bilden und unterwegs einen ungehorsamen Sterblichen quälen, oder — in der Sprache der Geistlichen ausgedrückt — eine verdammte Seele, die einen Bußpsalm singt oder betet. Diese Höllenepisode — obwohl sie der Todesdarstellung erst später, dreizehn Jahre nach der ersten Verwirklichung des Textes Romualds hinzugefügt wurde — ist mit erstaunlich gewandter Art der ideologischen Struktur der Bußprozession einverleibt worden. Sie stellt einen wirkungsvollen Kontrast zu dem nächsten Bild dar, welches die tiefere Bedeutung der Passionsgeschichte verkündigt. Es ist die sinnbildliche Szene der Auferstehung, der feierliche Eintritt des Herrn in Jerusalem: zwei Gruppen von sechs rotgekleideten Aposteln begleiten Christus, der auf einem Esel reitet, und zu seinen Seiten gehen zwei weißgekleidete Knaben, die Ölzweige tragen und Hosanna singen.

Außer dieser bescheidenen christlichen Freude mitten unter den ewigen Leiden bietet dieser finstere Bußzug wenige Lichtblicke — drei Marien, unter ihnen die Mutter Gottes und Maria Magdalena. Liebliche, büßende Sünderinnen neben strengen Jungfrauen. Auch da zeigt sich die Fähigkeit des Barocks in der Bildung von malerischen Gegensätzen, denn neben die büßende Magdalena stellt der Autor das Sinnbild der sündhaften Liebe, den römischen Kupido. Die trauernde Menschheit wird von vier freundlichen Mädchen der Umgebung der Stadt verkörpert, welche die vier zur Zeit bekannten Kontinente darstellen: Europa, Amerika, Asien und Afrika. David leistet einem dieser Mädchen Gesellschaft, während er die Saiten seiner Harfe anschlägt, und knapp hinter ihm kommen schon starke Burschen aus einem Dorf der Umgebung, welche die Bundeslade tragen.

Die allegorischen Szenen, seien sie der Geschichte des Alten Testamentes oder dem Symbolenfund der mittelalterlichen Lithurgie entnommen, überschreiten stellenweise den Rahmen der Hauptgeschichte der Bußprozession, die Geschichte der Leiden des Herrn auf eine so offensichtliche Weise, daß sie den Charakter und den Stil dieses Passionsspiels ändern und aus einem Mysteriumspiel fast eine Moralität machen. Der Zyklus der Bußlieder, dieser fast ununterbrochene Zyklus der Palinodien, der sich stets in neue Soli und Chor-

rezitationen verwandelt, hebt diese Transition noch mehr hervor. Diese so sehr barocke Adaption der ursprünglichen mittelalterlichen Auffassung verwirrt seit langem schon die Theaterhistoriker, die das literarische Vorbild der Passion von Škofja Loka suchen. Bisher haben sie keines gefunden und es ist vermutlich, daß ihre Forschungen zu keinem Ziel führen werden, da Romuald die Originalfassung der Bußprozession mit vielartigen Elementen bereichert hat, die im abendländischen Theater zu verschiedenen Zeiten bekannt waren: die noch ganz gotischen Totentänze, die pittoresken Siegeszüge der Renaissance, die von der moralisierenden Rhetorik der Barockzeit herkommenden allegorischen Szenen.

Diese verblüffende Umwandlung des Mysteriums in die Moralität hat einen der Spezialisten der slowenischen Theatergeschichte, den Professor France Koblar, veranlaßt, eine ziemlich gewagte Meinung über den Charakter und den Stil dieser Bußprozession zu äußern, und zwar, sie sei „eine interessante Wiederholung der Mysterienspiele Mittel- und Westeuropas und ihrer Natur nach ein wirkliches gekürztes Weltspiel, wie es sich gegen Ende des Mittelalters entwickelt hat"[38]), oder mit anderen Worten — eine Moralität, deren Grundidee das Los der Menschheit von der Weltschöpfung bis zum Jüngsten Gericht umfaßt.

Der Verfasser begründet diese durch ihre Tragweite sehr verführerische, jedoch schwer beweisbare These mit dem durch den Text von Škofja Loka gebotenen Material, mit gewandten und fast durchaus annehmbaren Argumenten:

„Diese Prozession, die vor allem in ihrem Text die kennzeichnenden Züge der Barockzeit aufweist, ist eigentlich eine Bußmoralität. Die lebenden Bilder stellen nicht nur die treffendsten Geschehnisse der Leidensgeschichte und der aus dem Alten Testament gewählten Szenen dar, sondern auch die der gegenwärtigen Gesellschaft; mit ihrer lehrreichen Seite richtet sie sich unmittelbar an den Zuschauer. Die Hauptdarsteller und in noch größerem Maße der Chor, der sie begleitet (Engel, Juden, die drei Marien, Europa, Amerika, Asien und Afrika) vertreten ein ekstatisch religiöses Gefühl und fordern die Gläubigen zur Besserung auf. Die Ereignisse und die Darsteller, die aus dem Rahmen der Osterwoche herausfallen, erinnern außer dem schon erwähnten ‚Weltspiel' noch an gewisse andere dramatische Literaturformen des Mittelalters. Die Todesgruppe ist nach dem Gefüge der Totentänze aufgestellt und die Bilder, die z. B. den David, den Samson, Sankt Jeronimus oder das Grab Christi darstellen, haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den Siegeszügen und den Intermedien der Renaissance, da wir ja neben Maria Magdalena sogar den Kupido erblicken, das Symbol der sinnlichen Liebe . . . Das ‚Weltspiel' vereinigt also alle dramatischen Elemente, seien es die Chöre, die dramatischen Episoden, die individuellen und allegorischen Monologe, um sich dann in großartige Prozessionsbilder zu verwandeln und das Drama der Menschheit und ihre Erlösung darzustellen; seine Aussagen erinnern dauernd an die letzten Dinge und Christus den Richter. Obschon das Hauptthema eine wahre Passion ist, erstreckt sich das Ganze des Spiels vom Paradies bis an das Weltende."[39])

---

[38]) France Koblar, Starejša slovenska drama 1951, 150. [39]) Koblar, 150, 151.

Die kritischen Anschauungen über das Paradiesspiel von Škofja Loka gehen also von einem Extrem in das andere, da dieses Schauspiel der ersten Auffassung nach nur eine der ausgeführten Varianten der Passionsprozession sein soll, laut der zweiten Theorie aber ein echter Beginn der Barockmoralität. Eine eingehende Analyse seiner dramatischen Elemente könnte vielleicht beweisen, daß sich die Wahrheit in der Mitte befindet, denn es ist außer Zweifel, daß das ideologische und theatralische Zentrum des Werkes von Romuald die Geschichte der Leiden des Herrn darstellt, also ein von dem mystischen Motiv des Opfers beherrschtes Mysterium — (und nicht ein Drama, das die Menschheitsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht umfaßt) —, die allegorischen Einlagen, die ihm das Aussehen einer Moralität verleihen, sind nur da, um den Zuschauern auf malerische Art die mystische Bedeutung der Leiden Christi vor Augen zu halten und sie mit barocker Beredsamkeit von der Notwendigkeit der Buße zu überzeugen.

Aber welche Meinung auch vorherrschen möge, eines ist sicher:

Das Passionsspiel von Škofja Loka, dieser erste dramatische Text in slowenischer Sprache, der mit sämtlichen Bühnenanweisungen in seiner Einheit erhalten und der jedes Jahr wenigstens zwischen 1721 und 1734 aufgeführt wurde, ist auf dem Gebiet des Theaters der Beweis für das außergewöhnlich rege kulturelle Leben jener ethnischen Gemeinschaft, der es trotz ihrer äußerst ungünstigen sozialen und politischen Lage gelungen ist, sich in eine geschlossene Einheit zu verwandeln und den Namen der Slowenen zu bewahren.

9.

Dem Forscher, der sich nicht auf gewöhnlichen Pfaden bewegt, gestattet die nähere Untersuchung der Unterlagen und Dokumente über die ersten Darbietungen des slowenischen Theaters einen interessanten Rückblick.

Wenn wir die Aufführungen der protestantischen Epoche, die möglicherweise stattgefunden haben, beiseite lassen, da die Quellen, über welche wir bis jetzt verfügen, nicht erlauben, sie zu beweisen und wenn wir über die ersten Auftritte zu Beginn der Gegenreformation hinwegsehen, die nur durch lückenhafte Berichte von 1599 bis 1607 bestätigt werden, so beschränken sich alle zuverläßlichen Unterlagen über die Ursprünge des slowenischen Theaters auf die Periode, die wir als das Barockzeitalter des mitteleuropäischen Theaters bezeichnen dürfen, das heißt, auf die Jahre zwischen der Thronbesteigung Leopolds I. und dem Tod Karls VI. (1658—1740). Diese Zeit umfaßt also, insofern wir es dank der erhaltenen Dokumente beurteilen können — die drei ersten Stadien der Entwicklung des slowenischen Theaters, die ohne Unterbrechung aufeinander folgen: das Paradiesspiel 1657—1670, die Mysterienspiele von Ruše 1680—1722, das Passionsspiel von Škofja Loka 1721—1734.

Diese Zeitspanne liefert auch weitere Beweise, die die Vielfalt der kulturellen Problematik auf einem Grenz- und Durchgangsgebiet, wie es Slowenien schon immer gewesen war, sichtbar machen:

1660: Die italienische Oper wird vor der Ankunft der Truppen der eigentlichen venetianischen Oper von Dilettanten aus Ljubljana gespielt.

1662: Die Ankunft der ersten deutschen Truppe, deren Name uns bekannt ist: Insbruggerische Comödianten.

1670: Das Fragment von Molières Dandin von Frankopan übersetzt.

1689: Veröffentlichung des grundlegenden Werkes, das fast das ganze slowenische Gebiet umschreibt: „Die Ehre des Hertzogthums Crain", dessen Autor Valvasor von einem unserer Literaturhistoriker mit den folgenden Worten ausgezeichnet charakterisiert wurde: „seiner Herkunft nach Italiener, seiner Sprache nach deutscher Schriftsteller, dem Herzen nach slowenischer Patriot."

1691—1707: Veröffentlichung einer großen Sammlung slowenischer Predigten, die den Titel „Sacrum promptuarium" tragen; diese Predigten umfassen 2.896 gedruckte Seiten. Sie wurden von einem Landsmann des Paters Romuald geschrieben, dem Kapuziner Janez Svetokriški (Joannes a Sancta Cruce), dessen weltlicher Name, Tobias Lionnelli, italienischer Herkunft war.

1719—1724: Veröffentlichung der drei lateinischen Stücke des Jesuiten Anton Košutnik, der in Slowenien geboren war.

1728: Tod des ersten Berufskomödianten slowenischer Herkunft, dessen Name uns überliefert ist, Franc Jožef Gogola aus Ljubljana.

Schon diese kurze Übersicht der eben angeführten Tatsachen gestattet, mit Sicherheit zu schließen, daß zu jener Zeit auf slowenischem Boden der Kosmopolitismus herrscht, der die Barockgesellschaft Mitteleuropas kennzeichnete. Dies bestätigen schon die mehrsprachigen Veröffentlichungen und Aufführungen der Zeit. Innerhalb dieser Gesellschaft jedoch, welche über den Nationalitätsproblemen steht oder sich zumindest für diese Probleme noch nicht interessiert, beginnen sich zuerst stoßweise, trotzdem aber mit einer gewissen Ausdauer, Theaterveranstaltungen in der Sprache des Landes durchzusetzen. Sie erreichen ihren Höhepunkt und ihr vorläufiges Ende in dem großartigen Passionsspiel von Škofja Loka.

Trotz der offensichtlichen Tatsache, daß dieser „neuralgische Punkt" Mitteleuropas zu jener Zeit von den nationalen Konflikten noch unberührt geblieben war, waren die sozialen Umstände, in dem diese ersten Versuche des slowenischen Theaters durchgeführt wurden, äußerst ungünstig.

Wenn man von den Schauspielen absieht, die gewisse religiöse Orden, namentlich die Kapuziner, dem Volk vorsetzten, sowie die Schwänke, die von den fahrenden Komödianten gespielt wurden und die Stücke, welche die Studenten zu den verschiedenen Anlässen herausbrachten, war das mitteleuropäische Barocktheater ein ausschließlich aristokratisches. Es war entweder dem feudalen und patriotischen System der herrschenden Fürsten oder dem katholischen Universalismus der Jesuitenpolitik unterworfen. Das slowenische Volk hatte schon im 13. Jahrhundert seinen Adel verloren; die einzige Erinnerung, die sich daran behielt, drückte sich im berühmten Ritus der feierlichen Einsetzung der kärntnerischen Herzöge in der Ebene von Gospa Sveta aus, bei der ein freier Bauer dem Fürsten die Macht symbolisch übertrug. Dieser Ritus, der sich bis 1414

erhielt, wurde in slowenischer Sprache zelebriert. Das erste gedruckte slowenische Buch war ein Werk der Protestanten, die innerhalb von vierundvierzig Jahren fünfzig slowenische Bände herausgaben, darunter zwei Bibelübersetzungen. Sie stützten sich teilweise auf den Landadel, obwohl die Mehrheit dieser ersten Generation slowenischer Intellektueller bäuerlicher oder bürgerlicher Herkunft war.

Nach der Thronbesteigung Leopold I. hat sich Slowenien allmählich von den Methoden der Inquisition und den Kommissionen der Gegenreformation erholt, die nach 1598 den slowenischen Protestantismus mit Feuer und Schwert ausgerottet hatten und deren Eifer fast alle slowenischen Bücher zerstört hatte. Die materielle Grundlage der Feudalkultur, die sich auf diesem heißen Boden während dieser ganzen Periode entwickelt hat, war das Resultat der Arbeit der namenlosen Masse der Leibeigenen und der freien Bauern, die im Schweiße ihres Angesichts auf den Feldern, in den Kohlengruben, in den Schmieden, in den Handwerksstätten der Zünfte arbeiteten und die zugleich ihr Blut vergossen, um das Land vor den Einfällen der Türken zu schützen. Das Volk atmete erst ein wenig auf nach dem Frieden von Karlovy Vary, der 1699 geschlossen wurde, als die Niederlagen der Türken erlaubten, die europäische Abwehrlinie etwas gegen den Süden zu verschieben. Aber diese Ruhe war von kurzer Dauer, denn bald strömten die asiatischen Horden wieder in die Grenzprovinzen ein. Die Krise des Feudalsystems, die schon zur Zeit der Reformation zum Ausdruck kam, verursachte auf slowenischem Gebiet zahlreiche innere Konflikte. Die Bauernaufstände, die sich im 14. Jahrhundert auf lokale Revolten beschränkten, verbreiteten sich, um im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt zu erreichen, aber wiederholen sich mit ziemlicher Heftigkeit und großem Ausmaß im Laufe des 17. Jahrhunderts bis zur großen Bauernerhebung von Tolmin im Jahre 1713. Diese Krise der Feudalwirtschaft findet ihre einstweilige Lösung erst in der Einführung des Absolutismus. Nach dem Tode Karls VI. beginnt man die ersten Wirkungen der pragmatischen Sanktion von 1720 zu spüren, die mit ihrer Erklärung der Unteilbarkeit des österreichischen Reiches die zentralisierte Organisation des Staates hervorruft. Obwohl es dieser neuen Organisation gelingt, die wirtschaftlichen Möglichkeiten des Landes ins Gleichgewicht zu bringen, berücksichtigt sie den außergewöhnlichen Nationalcharakter des österreichischen Reiches nicht, das ein bunt zusammengesetztes Völkergemisch ist und gibt auch im Bereich der Kultur wie auf anderen Gebieten dem deutschen Element das Vorgewicht. Diese Vorherrschaft zerstört den Kosmopolitismus der Barockgesellschaft, der auf mehrere Art und Weise die kulturelle Tätigkeit der nicht deutschsprachigen österreichischen Völker gefördert hatte. Dieser Kosmopolitismus erhält sich trotz der strengen Maßnahmen im Bereich des Theaters zumindest in Slowenien fast bis zum Ende der Regierung Josephs II.

Es ist also verständlich, daß die Theatertätigkeit des slowenischen Volkes, welches im Mittelalter noch eine undifferenzierte Masse war und erst zur Zeit der Reformation begann, eine nationale Organisation zu finden, ihren ersten Höhepunkt während einer politisch verhältnismäßig ruhigen Zeit zwischen 1721

und 1734, mit den dramatischen Veranstaltungen von Škofja Loka erreicht hatte. Dieses dramatische Werk, das in der sogenannten großen Welt fast niemand kennt, da es dem kulturellen Erbe eines kleinen Volkes angehört, verdient es, aus der Vergessenheit hervorgeholt zu werden. Durch seine originelle ideologische Anlage und seine organisatorische Großzügigkeit stellt das Werk einen bedeutenden Gewinn für die europäische Kultur dar, denn seine Aufführung ist, insofern die erhaltenen Dokumente uns zu urteilen gestatten, das bedeutendste Theaterereignis der Barockzeit in diesem unruhigen Land, das sich zwischen den Alpen, der pannonischen Ebene und der Adria erstreckt.

10.

Dieses kritische Urteil stützt sich auf die Analyse und den Vergleich der Tatsachen, die wir über die theatralische Tätigkeit im Slowenien der Barockzeit besitzen; ein solcher Vergleich der Angaben, bereits analysiert durch die ersten Versuche des slowenischen Theaters, durch die Aufführungen der Jesuiten in Ljubljana und in Ruše, durch die ausländischen Schauspielertruppen, sowohl die deutschen als auch die italienischen, die Vorstellungen in Ljubljana gaben, gibt uns eine sehr klare Idee der kulturellen Leistungsfähigkeit der Epoche.

Dem Forscher, der es wagt, sich durch eigene Analyse dieser geschichtlichen Tatsachen ein objektives Urteil zu bilden, drängt sich die Idee auf, sein Urteil noch mit einem fremden Maßstab zu überprüfen, sei auch diese Regel zumindest auf den ersten Blick ungünstig. Es gilt, die Regel einer Schule zu finden, welche die slowenische Theatertätigkeit bisher noch nicht in den Bereich der theatralischen Güter Mitteleuropas einschloß, obwohl ihr diese Tätigkeit schon durch das Studium eigener Dokumente irgendwie bekannt werden mußte, sie jedoch, wenn es schon zufälligerweise dazu kam, nur als eine periphere, fremdsprachige Episode eigener Kultur behandelte — ich spreche von der Wiener Schule der Theatergeschichte.

Diese Schule unterscheidet sehr übersichtlich drei grundlegende Prinzipien, die sie in der synthetischen Wertung der Theaterphänomene leiten — die Kraft des Schöpfungsgeistes, die Intensität der Verwirklichung und den Wirkungseffekt — oder, die Originaltermini: Geistes-, Leistungs-, Wirkungsgeschichte[40]).

Wenn wir die kulturelle Leistung des Barocktheaters in Slowenien abschätzen im Lichte dieser drei Prinzipien, bestätigt das Resultat die Urteile, die wir gebildet haben, nachdem wir die Beweise und angeführten Dokumente analysiert haben, um zu wissen, daß die slowenische Theatertätigkeit eine löbliche Erwähnung verdient.

Wenn man von der Fülle der Aufführungen spricht, ist es wahr, daß die Quantität der importierten kulturellen Werte die Produktion des Landes überholt, was, abgesehen von den häufigen Besuchen der deutschen und italienischen Truppen, auch die ununterbrochenen Aufführungen des Jesuitentheaters beweisen, die sich

[40]) Vgl. Dietrich, II. Internationaler Kongreß für Theaterforschung (Maske und Kothurn 1957), 358, 359.

in Slowenien während einer erstaunlich langen Zeit behaupteten — nämlich 175 Jahre. Dennoch entsteht gerade im Bereich des Jesuitentheaters, das mit seiner ganzen Ideologie nur den Universalismus der katholischen Kirche verbreitet und sich in der Sprache dieses Universalismus, mit dem Latein des Schultheaters, nur an ein exklusives feudales Publikum wendet, jener theatralische Versuch, der nach dem Inhalt und der Sprache überhaupt nicht in das Repertoire der Jesuiten gehört und doch die größte Zahl von Aufführungen erreicht, wenn auch außerhalb der Mauern des Kollegiums — das slowenische, von den Jesuitenschülern aufgeführte Paradiesspiel.

Das Problem der Kraft des Schöpfungsgeistes, oder besser: die Originalität, ist auf dem Durch- und Übergangsgebiet, wie dem slowenischen, zumindest ebenso verwickelt wie das Problem des Barocktheaters im politischen Zentrum des Kaiserreiches, in Wien. Das Wiener Theater verwirklichte, das ist wahr, Schauspiele von unerhörtem Luxus, nennen wir zur Erinnerung nur das berühmte Pferdeballett, aufgeführt unter der Regierung Leopold I.; doch wiederholten die Veranstalter dieses Theaters nur im Sinne des genius loci die prunkvollen Unterhaltungen von Versailles, auf die Wien eifersüchtig war und suchten anderseits ihre Inspiration fast immer im italienischen Theater. Rufen wir noch einmal einen Gegensatz hervor: die einzig lebende Persönlichkeit des österreichischen Theaters, die, überströmend von Lebensfreude, der volkstümlichen Phantasie entspringt und den ganzen Charme des Lokalkolorit personifiziert, ist zumindest seiner Herkunft nach, vollkommen international; das ist Zanne, Arlequin, Hanswurst.

Die schöpferische Kraft der ersten slowenischen Theatertätigkeit muß abgeschätzt werden im Lichte dieses Kosmopolitismus, der so charakteristisch ist für die Barockkultur. So wie das französische Theater der Epoche von spanischen Quellen beeinflußt wurde oder das österreichische Theater vielfach aus dem Reichtum des italienischen Theaters schöpfte, adaptierten die slowenischen Veranstalter geschickt das Erbe Mitteleuropas zum Nutzen ihres Landes. Die Analyse der Passion von Škofja Loka zeigt in einer ziemlich klaren Art, wie wichtig der Anteil des genius loci in diesem Prozeß der Assimilation war, wo mit äußerst findiger Dramaturgie und organisatorischer Begeisterung ein Schauspiel geschaffen wurde, in dem sich die jahrhundertlangen Erfahrungen des religiösen Theaters Europas zu einer lebendigen Einheit vereinigten.

Wenn wir diese theatralische Manifestationen des Barocks vom Gesichtspunkt ihrer sozialen Wirkung her studieren, erscheint die slowenische Theatertätigkeit noch viel wichtiger, da schon eine kurze Übersicht von Berichten und Dokumenten keinen Zweifel aufkommen läßt über die Tatsache, daß die theatralische Importation, die von Deutschland und von Italien bestimmt wurde, nur einem kleinen Auditorium von Adeligen und Bürgern vorbehalten wurde; — die anderen Manifestationen, die aus dem Kulturhunger der sogenannten kleinen Leute entsprossen und dem theatralischen Verständnis dieser sozialen Schicht angepaßt wurden, sei es in Form eines Stegreifspieles der Studenten, oder eines Wahlfahrtschauspiels oder einer Passionsprozession, lassen uns er-

klären, daß dieser Zweig des slowenischen Barocktheaters sich zu einem wahren volkstümlichen Theater entwickelt hat.

Das abschließende Urteil über das Barocktheater in Slowenien gibt dem Forscher die Idee ein, daß eine authentische Geschichte der kulturellen Schöpfungen nur eine vergleichende sei — die Geschichte der Beziehungen zwischen den verschiedenen nationalen Kulturen. Aus dieser Idee läßt sich die Schlußfolgerung ziehen, daß wir beim Studium des symphonischen Konzerts der europäischen Kultur oft das Ensemble der Musiker vergessen haben, um alle unsere Aufmerksamkeit nur dem Dirigenten zuzuwenden. Man könnte vielleicht manchen neuralgischen Punkt dieses alten bewegten und gequälten Kontinents heilen, wenn man nicht zu sehr vergessen würde, daß die europäische Kultur ein organisches Ganzes ist, geschaffen aus den konjungierenden Bemühungen aller Völker, der kleinen und der großen. Die Großen schaffen Ideologien, soziale Systeme, Staaten, aber sie verlieren oft den Überblick darüber, daß wir alle, ob groß oder klein, verpflichtet sind, in diesen Systemen zu leben.

Der Anteil der sogenannten kleinen Völker in der Schaffung kultureller Werte begrenzt sich oft nur auf die Aufgabe, die Erfindungen der Großen vernünftig zu verwalten, zu erhalten, zu erneuern, doch soll es gesagt sein, daß unserer gemeinsamen Kultur kein Bestand und keine Erneuerung beschieden wäre, hätten nicht die Kleinen, die sich stets durch Bedrängnis und bittere Erfahrung zu Lebensweisheit durchringen müssen, das Geschick, die Erfindungen der Großen auf ein menschliches Maß umzubilden. In diesem Prinzip, im Prinzip der vernünftigen Auswahl und der weisen Verwaltung, in der liebenswürdigen Erneuerung der Möglichkeiten des Lebens, muß man wohl die wahrhafte kulturelle Sendung der kleinen Völker erblicken.

Die Studie DIE BAROCKKULTUR MITTELEUROPAS UND DIE URSPRÜNGE DES SLOWENISCHEN THEATERS wurde als Vortragsbeitrag über das Thema des Jahres 1958 Qu'est-ce que la civilisation occidentale für die Abteilung Etude des Civilisations des Centre Européen Universitaire an der Universität Nancy geschrieben. Der Autor erläutert und ergänzt in dieser Studie Forschungsergebnisse, die er teilweise schon in den Versuchen ABRISS DER THEATERGESCHICHTE BEI DEN SLOWENEN, Obris gledališke zgodovine pri Slovencih, Novi svet 1948, und EUROPÄISATION DER SLOWENISCHEN THEATERKULTUR, Evropeizacija slovenske gledališke kulture, Linhartovo izročilo 1957, veröffentlichte. Eine Neubearbeitung jener Teile beider Versuche, welche die Berichte über die Ursprünge der slowenischen Theatertätigkeit behandelten, mußte schon aus dem Grunde unternommen werden, da der Text aus dem Jahre 1948 außer einigen Versehen auch unklare Stellen aufwies, der Text aus dem Jahre 1957 aber aus Platzmangel so gekürzt wurde, daß die Beweisführung der Abhandlung nicht genügend zum Ausdruck kam. Die Nancy-Fassung des Jahres 1958 entstand aus den Ergebnissen erneuter Quellenforschung, nochmaliger Überprüfung bisher veröffentlichter Materialien und der Vortrags- und Forschungsarbeit des Verfassers an der Schauspielakademie in Ljubljana in den Jahren 1946—1957. Das Leitmotiv aller dieser Untersuchungen ist aus der Beweisführung der Abhandlung ersichtlich: es ist die Erkenntnis, daß nur eine vergleichende Theaterforschung rechte theatergeschichtliche Ergebnisse zu vermitteln vermag. Diese Gesichtspunkte ermöglichten die Umwertung bisheriger Forschungsergebnisse, so daß die Neufassung als erster Versuch einer synthetischen Studie über die Ursprünge des slowenischen Theaters zu verstehen ist.

METASTASIO — DER HOFDICHTER ALS REGISSEUR

Von Alois M. Nagler (New Haven)

Die Geschichte der Opernregie des achtzehnten Jahrhunderts ist ein dunkles Kapitel, das noch der Aufhellung bedarf. Es ist kein Geheimnis, daß es den Opernregisseur im modernen Sinne damals noch nicht gab. Aber es ist auch die Annahme gerechtfertigt, daß, um Chaos zu vermeiden, jemand verantwortlich gewesen sein mußte für Entscheidungen über Fragen wie: Wo soll der Sänger auftreten? Wie soll die Stellung der Personen im Terzett arrangiert werden? Welche Position sollen die Chöre beziehen? Ich habe gezeigt[1]), wie Lully sich persönlich der Aufgaben annahm, die wir heute dem Regisseur überantworten würden. Aber Lully war eine Ausnahme, ein wahrer Theatermensch, und bis zum Erscheinen des reifen Gluck, des nächsten Komponisten, der in diesem Sinne Theatermensch war, sollte fast ein Jahrhundert vergehen. Aber selbst Gluck war dann nicht mehr so allein und auf sich gestellt wie es Lully gewesen war: er hatte die Hilfe seines Librettisten Calzabigi und, gelegentlich, den Beistand des Ballettreformators Noverre[2]).

Zwischen Lully und Gluck, also im Zeitalter der Campra und Rameau, der Fux und Hasse, der Caldara und Händel, wer führte da „Regie"? Die komplizierte Antwort auf diese Frage könnte etwa lauten: der Librettist führte Regie, und falls dieser nicht zur Verfügung stand, der jeweilige Hofdichter im Verein mit dem Ballettmeister, und wenn es keinen Hofdichter gab, dann der Ballettmeister allein, obschon mitunter auch ein emeritierter Sänger die Einstudierung übernahm. Diese Dinge bedürfen noch genaueren Untersuchungen. Man müßte vor allem feststellen, wann und wie sich etwas wie eine Routine herausgebildet hat, die nicht unbedingt mit Schlendrian gleichzusetzen ist, und zeigen, wie Theatermenschen mit neuen Ideen von Zeit zu Zeit diese Routine durchbrachen. Was folgt, mag als vorläufiger Beitrag zum großen Thema gelten.

Im Jahre 1729 wurde Pietro Metastasio zum Hofdichter der Habsburger ernannt. Sein Vorgänger Apostolo Zeno hatte den Nachfolger selbst bestimmt. Im Juli 1730 wurde Metastasio von Karl VI. in Laxenburg in Privataudienz empfangen. Der einführende Kavalier brachte ihn bis zur Schwelle des Audienzzimmers. Der Kaiser stand, an ein Tischchen gelehnt, in ernster Haltung. „Ich

---

[1]) A. M. Nagler, Lullys Opernbühne, in: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Heft 17 (Berlin 1960), S. 9—26.

[2]) Alois Nagler, Gluck in Wien und Paris, in: Maske und Kothurn I (1955), S. 225 bis 267.

gestehe es", schrieb Metastasio später[3]) über diese Szene, „so sehr ich mich auf die Unterredung vorbereitet hatte, so fühlte ich mich trotzdem innerlich etwas verworren. Stand ich doch der höchsten Persönlichkeit der Erde gegenüber und hatte als erster das Wort zu ergreifen, was eben auch nicht ermutigte". Nun, der Dichter ergriff das Wort, machte seine drei Reverenzen, ließ sich auf die Knie nieder, stammelte seine Ergebenheit, sah das Gesicht des Monarchen aufleuchten, empfing den Ausdruck des allerhöchsten Wohlwollens und küßte die kaiserliche Hand mit fast unzeremonieller Wärme. Karl VI. hatte einen neuen Hofdichter.

Die Wahl war glücklich. Metastasio war erst 32 Jahre alt und als Librettist bereits mit Ruhm bedeckt. Die berühmte Sängerin Marianna Benti Bulgarelli hatte sein dramatisches Talent entdeckt und ihn einer verhaßten Advokatenlaufbahn entrissen. Zum Dank schrieb ihr Metastasio eine große Rolle nach der andern. In ihrer nächsten Nähe und als ihr Begleiter von einem Karneval zum andern hatte er das Bühnenleben kennen gelernt, erst in Neapel, dann in Venedig, schließlich in Rom. Von der „Didone abbandonata" bis zum „Artaserse" hatte er die Einstudierung seiner Werke überwacht und seinen Instinkt für das Unfehlbar-Theatralische geschärft.

Metastasios Übersiedlung nach dem Norden hatte zunächst eine völlige Umstellung seiner Lebensgewohnheiten zur Folge. Die Trennung von der Bulgarelli war ihm nicht leicht gefallen. Aber seine großmütige Dido hatte darauf bestanden, daß er die Wiener Stellung annehme. (Auch dies eine kleine „Sternstunde der Menschheit", wenn man sich die Mühe nimmt, wirklich darüber nachzudenken.) Als er fröstelnd auf den verschneiten Jesuitenplatz blickte, überfiel Metastasio das Heimweh nach dem Maskentreiben, das sich um diese Zeit auf dem römischen Corso zu entfalten begann[4]). Aber nicht nur mit der Winterkälte mußte sich der neue Poeta Cesareo abfinden: er hatte sich auch einem neuen gesellschaftlichen Klima anzupassen. Er konnte nicht daran denken, die Bulgarelli für ein Gastspiel nach Wien zu bringen. Das hätte seinem Ansehen bei Hofe geschadet. Aeneas und Dido in der Liebesgrotte — das duldete man in Wien nur auf dem Operntheater. Als der berühmte Kastrat Farinelli später einmal scherzhaft seine Besorgnis äußerte, daß Metastasio den Lockungen der Wiener Sirenen erliegen könnte, da beruhigte ihn der Dichter: „Hier in Wien stören Liebe und Haß niemals den Schlaf eines Sterblichen. Der Körper kümmert sich wenig um die Anliegen des Geistes. Für eine Nacht mag einer ausgezeichnet werden, aber am nächsten Morgen kennt man ihn schon nicht mehr. Eifer, Aufregungen, Besorgnis, Versöhnungen nach flüchtigen Verstimmungen, Dankbarkeit, Rachegefühle, die Sprache der Augen, die Ausdrucksgewalt des Schweigens, kurz, alles was Freude oder Schmerz bereitet im zarten Verkehr der Seelen, ist terra incognita und wird ins Reich der Bühnenfabeln verwiesen"[5]). Metastasio glaubte, daß er im Rokoko-Wien nur mit Schwierigkeiten eine Dame finden könnte, die,

[3]) Pietro Metastasio, Opere postume (Wien 1795), I, S. 114—115.
[4]) Charles Burney, Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio (London 1796), I, S. 64—65. [5]) Ebenda I, S. 199—200.

um den Verlust oder den Tod eines Liebhabers abzuwenden, sich von einer Kartenpartie trennen würde.

Aber das Leben in Wien hatte auch seine Kompensationen. Metastasios Ansehen als Textdichter wuchs von Libretto zu Libretto und die Mitglieder des Kaiserhauses überschütteten ihn mit Elogen, goldenen Kerzenleuchtern und brillantbesetzen Schnupftabakdosen. In Wien fand der Dichter insoferne einen neuen Aufgabenkreis, als er Texte für das kaiserliche Liebhabertheater zu schreiben und diese Werke mit Amateuren einzustudieren hatte. Die höfischen Aufführungen in der Favorita, in Laxenburg, im Redoutensaal und (seit 1747) im Schönbrunner Schloßtheater dürfen allerdings nicht mit der landläufigen Vorstellung von Dilettantismus in Zusammenhang gebracht werden. Die Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna und mehrere Mitglieder des Hochadels hatten ungewöhnliche gesangliche, tänzerische und theatralische Begabung[6]), und es machte Metastasio offenbar Freude, mit solch gelehrigem und talentiertem Schülermaterial zu arbeiten. Als er im August 1735 sein Singspiel „Le grazie vendicate" (Musik von Caldara) für seine Aufführung in der Favorita vorbereitete, schrieb er enthusiastisch an seinen Bruder über die Probenarbeit: „Ich bin vollkommen von meiner ehrenden Aufgabe in Anspruch genommen, mit den durchlauchtigsten Erzherzoginnen die Theateraufführungen einzustudieren"[7]). Er rühmt die Fähigkeiten, die Gelehrigkeit und das Benehmen der kaiserlichen Töchter, die sich den anstrengenden Proben ohne Murren unterzogen, Proben, die oft zweimal am Tag stattfanden und mitunter drei Stunden dauerten[8]).

Freilich war die einem Hofdichter auferlegte Arbeit nicht immer ungetrübtes Vergnügen. Schon die Stoffwahl für die höfischen Privataufführungen war nicht einfach. Die Fabel mußte sich zur Darstellung durch Erzherzoginnen eignen. Mit griechischen und römischen Stoffkreisen waren Schwierigkeiten verbunden, weil „diese Nymphen ihre keuschen Glieder nicht zur Schau tragen dürfen". Das Kostümproblem war wesentlich leichter zu lösen, wenn der Dichter orientalische Sujets wählte. Schrieb Metastasio: „Die talarartigen Gewänder dieser orientalischen Nationen hüllen die schlüpfrigen Gelände meiner Sängerinnen völlig ein, wenn sie Männerrollen darstellen müssen[9])." Auch der Gegensatz zwischen Tugend und Laster war tabu, da sich die adeligen Damen weigerten, lasterhafte Rollen zu spielen. Überdies sollte Metastasio die Grenze von fünf Mitwirkenden nicht überschreiten, damit die hohen Herrschaften nicht durch zu viele Personen in den Bühnenhintergrund gedrängt würden.

Die Proben selbst waren anstrengend, zumal sich Metastasio um jede Einzelheit der Aufführung kümmern mußte. Nach der Premiere seines „Eroe cinese" (Juli 1752) schrieb er an Farinelli: „Ich bin erschöpft: das ganze Gewicht der Sache lag auf meinen Schultern[10])." Ein anderes Schreiben bricht er unvermit-

[6]) Man vgl. darüber jetzt Harald Kunz, Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia, im Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1953/1954, S. 3—71. [7]) Metastasio, Opere postume, I, S. 158.
[8]) Ebenda I, S. 159. [9]) Ebenda II, S. 41. [10]) Ebenda II, S. 59.

telt ab und entschuldigt sich bei seinem „caro Gemello": „Ich habe nun Zeichner und Schneider bei mir, um meine erlauchten Herzoginnen in Amazonen zu verwandeln und den Erzherzog in einen griechischen Gefangenen." Von anstrengenden Probenarbeiten hören wir auch bei anderen Gelegenheiten. Bei der Vorbereitung seiner Oper „Il re pastore" (Oktober 1751) holte er sich eine Erkältung: „Die lange Zeit, die ich während der Proben in dem leeren und äußerst kalten Theater verbringen mußte, das scheußliche Wetter und meine lächerliche Körpermaschine haben mein Übel nur noch verschlimmert[11])." Die Aufführung von Bonnos Oper hatte dem Regisseur übrigens besondere Sorge gemacht. Ursprünglich für den Karneval des nächsten Jahres bestimmt, war „Il re pastore" auf allerhöchsten Wunsch vorverlegt worden. Metastasio mußte vier adelige Fräuleins, die noch wenig Bühnenerfahrung hatten, für die Frauenrollen vorbereiten. Damit war seine Aufgabe keineswegs erschöpft: „Ich mußte mich ganz allein um die Ausführung der Dekorationen kümmern und um die geringsten Kleinigkeiten, die die Vorbereitung eines solchen Schauspiels mit sich bringt[12])." Die Mühe lohnte sich. Einstimmiger Beifall dankte den Ausführenden, denen der Dichter das Zeugnis ausstellte: „Die Damen übertrafen, vor allem in ihren Bewegungen, die berühmtesten Schauspielerinnen[13])."

Metastasio brauchte im Durchschnitt drei Monate, um einen Operntext fertigzustellen. Er haßte es, wenn er zur Eile gezwungen wurde[14]). Am Kaiserhof war er jedoch nie vor überraschenden Aufträgen sicher, die dann in weit kürzerer Zeit ausgeführt werden mußten. Der Oper „Issipile" war nur eine kurze Probenzeit gegönnt, und der Dichter klagte seiner Bulgarelli: „Die Oper wird Hals über Kopf probiert[15])." Anläßlich der Heirat Maria Theresias (1736) war er gezwungen, den „Achille in Sciro" in 18½ Tagen fertigzustellen[16]). Und da gab es noch andere „Expreßfahrten auf den Parnaß", die den Dichter ermüdeten und ihm nicht immer gestatteten, den Gipfel zu erreichen. 1753 kam der Befehl zur Wiederaufführung der „Clemenza di Tito" recht unerwartet, und Metastasio befürchtete, daß die Vorstellung nur mittelmäßig ausfallen werde: „Die Sänger, die man in acht Tagen zusammengetrommelt hat, sind ihrer Aufgabe nicht gewachsen: sie sind unbekannte Größen, wenn sie nicht einer noch schlimmeren Sorte zugehören[17]). Im Februar 1754 sandte er wieder einen Stoßseufzer an Farinelli nach Madrid, weil er eine neue Oper zu schreiben hatte, ohne zu wissen, wer die Ausführenden sein würden, da man noch keine Sänger engagiert hatte: „Aber die Vorsorge für die Zukunft ist nicht eben eine charakteristische Eigenschaft dieses Landes, Wir werden also entweder keine Oper haben, oder die Oper wird in Eile einstudiert werden und mit Mitwirkenden, die an anderen Bühnen kein Engagement finden konnten[18])."

In den ersten Jahren seiner Wiener Tätigkeit hatte Metastasio allerdings Schwierigkeiten dieser Art nicht zu überwinden. Mit der Besetzung, Ausstattung

[11]) Burney, Memoirs, II, S. 5. [12]) Metastasio, Opere postume, II, S. 34—35.
[13]) A. a. O. [14]) Burney, Memoirs, I, S. 162.
[15]) Metastasio, Opere postume, I, S. 129. [16]) Burney, Memoirs, I, S. 162.
[17]) Ebenda II, S. 69—70. [18]) Ebenda II, S. 115.

und dem Erfolg seiner ersten Wiener Oper „Demetrio" (im großen Hoftheater, Bühnenbilder von Antonio Galli-Bibiena, Musik von Caldara, 4. November 1731[19]) konnte der Dichter durchaus zufrieden sein: „Das Publikum weinte bei der Abschiedsszene, und mein Allerhöchster Herr konnte gleichfalls seine Rührung nicht verbergen. Obgleich die Zuhörer dem anwesenden Monarchen den größten Respekt zollten, so ließen sie es sich doch nicht nehmen, bei vielen Rezitativen in seiner Gegenwart Beifall zu spenden. Leute, die bis dahin meine Gegner gewesen waren, wurden nun meine Freunde[20])." „L'Issipile", die Karnevalsoper des nächsten Jahres (im kleinen Hoftheater, Bühnenbilder von Giuseppe Galli-Bibiena, Musik von Conti[21]), fand wieder uneingeschränktes Lob, und nach der letzten Aufführung (es gab zwei Reprisen) stieg der Kaiser von seiner Loge herab, um in Gegenwart des gesamten Hofes Metastasio für seine Bemühungen zu danken.

Über die Regietätigkeit Metastasios bei diesen größeren Aufführungen liegen keine direkten Zeugnisse vor. Seine Theaterarbeit in Wien spiegelt sich jedoch in Briefen, die er an die Bulgarelli bezüglich des „Demetrio" und „L'Issipile" schrieb. Beide Opern kamen in Italien zur Aufführung, und die Sängerin überwachte dort offenbar die Einstudierung. Der Umstand, daß die Texte Metastasios zu Lebzeiten des Dichters in zwanzig bis fünfzig Vertonungen an ebensovielen Theatern aufgeführt wurden, schloß die Möglichkeit aus, daß der Librettist persönlich die Einstudierung in den verschiedenen Städten betreute. Wer sich jedoch brieflich an ihn wandte, erhielt regieliche Ratschläge. Die ersten Anzeichen solcher Fernregie sind für uns in den Briefen an die Bulgarelli greifbar.

In einem Schreiben gibt er ihr Anweisungen für die Inszenierung zweier Szenen des „Demetrio", die etwas komplizierter seien als die übrigen. Im siebenten Auftritt des ersten Aktes soll sich die Königin Cleonice einen Gatten wählen. Für diese Hafenszene empfiehlt Metastasio, den Thron auf der rechten Bühnenseite aufzustellen „wie es üblich ist" „secondo il solito"[22]). Rechts und links vom Thron je zwei Sitzgelegenheiten für die Großen des Reiches. Zwei ähnliche Sitze sollten gegenüber dem Thron arrangiert werden, dem Orchester so nahe wie möglich und auf der Höhe des zweiten Cembalos. An diese zwei Sitze müssen sich die Stühle für Fenicio, Olinto und Alceste anschließen. Während Sitzgelegenheiten für die Großen des Reiches (Statisten!) Doppelsitze (also wohl Bänke) sein könnten, müßte jedem der Solisten ein eigener Sitz zugewiesen werden. Gewisse Schwierigkeiten bot auch die zwölfte Szene des zweiten Aktes, der Abschied Alcestes von der Königin. Hier empfehle es sich, die Bühnenanweisungen des Librettos genau zu beachten. Metastasio hatte vorgeschrieben, daß sich die Königin nach den Worten „Io gelo e temo" setzen müsse und Alceste dasselbe zu tun habe nach dem Vers „Io mi consolo e spero".

[19]) Vgl. Franz Hadamowsky, Barocktheater am Wiener Kaiserhof, im Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1951/52, S. 111.
[20]) Metastasio, Opere postume, I, S. 123.
[21]) Hadamowsky, a. a. O.
[22]) Man vgl. zum folgenden Metastasio, Opere postume, I, S. 125—127.

Nach dem Vers „So, che non m'ami, e lo conosco assai" müßte Alceste aufstehen, und als er sieben Verse später sich anschickt, die Bühne zu verlassen, müsse sich auch die Königin erheben. Bei Vers „Non condannarmi ancor. M'ascolta e siedi" setzen sich beide. Beim Vers „Va; cediamo al destin" beginnt Cleonice zu weinen (eine Anweisung, die sich nicht im Libretto findet), und drei Zeilen später kann sie vor Rührung kaum noch singen (auch davon steht nichts im Libretto). Alceste erhebt sich von seinem Sitz und kniet bei den Worten „Perdono, anima bella" vor der Königin nieder. Bei den Worten „Sorgi, parti" erheben sich beide. Metastasio führt aus, daß er dieses Arrangement bei der Wiener Uraufführung eingehalten habe („quest' ordine io ho tenuto") und daß er damit jedermann zu Tränen gerührt habe („ed ho veduto pianger gli orsi").

Die Bühnenanweisungen, wie sie sich in der vom Dichter überwachten Pariser Ausgabe (1780—82) seiner Texte finden, sind demnach ein ziemlich getreuer Spiegel der von Metastasio eingehaltenen Aufführungspraxis. Die Anweisungen sind äußerst knapp und fordern körperliche Bewegungen oder emotionelle Schattierungen. Der Librettist hat festgelegt, wann eine Person sich zu setzen hat, wann sie aufstehen soll, wann sie niederkniet oder den Thron besteigt, wann sich zwei Personen umarmen sollen, wann der Degen zu ziehen ist, usf. An den Komponisten und Sänger wenden sich Ausdrucksbezeichnungen wie „con disprezzo", „con fretta", „con ironia sdegnosa", „risoluto", „con affanno d'allegrezza", „uscendo impetuoso".

Auch für die Aufführung von „L'Issipile" sandte Metastasio Ratschläge an die Bulgarelli. Diesmal sind es Hinweise für den Bühnenbildner[23]). Für die achte Szene des ersten Aktes und den Beginn des zweiten verlangte der Librettist eine Gartendekoration mit einigen isoliert stehenden Bäumen, hinter denen sich Personen verbergen könnten. Für die neunte Szene des zweiten Aktes empfahl er ein unsymmetrisches Bühnenbild, in dem das militärische Zeltlager nur auf einer Bühnenseite, und zwar „della parte del primo cembalo", zu sehen sein soll. In der letzten Szene des dritten Aktes wollte er das Schiff so weit wie möglich im Vordergrund haben, wiederum auf der Seite des ersten Cembalos. Außerdem müßte das Schiff so geräumig sein, daß zwei Personen auf dem Heck singen könnten.

Ein anderes Beispiel für Metastasios Fernregie findet man in einem Schreiben an Farinelli[24]), der in Madrid die Opernaufführungen betreute. Für Spanien hatte Metastasio seinen „Alessandro nell'Indie" umgearbeitet. Dem revidierten Text legte er ein Blatt bei, auf dem die Auftritte, Abgänge und die Stellungen der einzelnen Personen verzeichnet waren, „wie ich es auf meinem Schreibtisch festgelegt hatte, als ich den Operntext schrieb". Er hatte den Wiener Bühnenbildner Johann Maria Quaglio, „architetto di molta esperienza", gebeten, drei Skizzen anzufertigen, aus denen die Anordnung der schwierigeren Szenen klarer hervorgehen würde. Metastasio wollte damit nicht Farinelli als Regisseur beschränken, aber er hielt es doch für notwendig, Ratschläge zu geben, um die

[23]) Ebenda I, S. 128—129. [24]) Ebenda II, S. 148—149.

Vorgänge auf der Bühne „chiari, decenti, e visibili" in Erscheinung treten zu lassen, und Klarheit, Angemessenheit und Anschaulichkeit bestimmen auch heute noch die Aufgabe des Opernregisseurs. Hier ist die Lösung, die Metastasio für die letzte Szene des dritten Aktes vorgeschlagen hat. „Die Szene", schreibt er an Farinelli, „würde matt wirken, wenn der Dekorateur nicht ein geschmackvolles und naturwahres Auskunftsmittel fände, in den ersten Seitenflügeln zur Rechten und nahe dem Orchester, um Poro und Gandarte vor den übrigen Personen zu verbergen, die beiden aber doch für alle Zuschauer sichtbar zu halten. Ich stelle mir vor, daß der Tempel ringsum mit den reichsten Wandverkleidungen geschmückt ist, die von Architraven, Pilastern und Säulen herunterhängen könnten, so daß hinter einem dieser Wandteppiche Poro und Gandarte sich vor den anderen Personen verborgen halten könnten, während sie für das Publikum durchaus sichtbar bleiben[25])".

Noch ein anderes Beispiel für Metastasios Fernregie, das naturgemäß auch wiederum die Wiener Praxis beleuchtet. Als man 1748 in Dresden den „Demofoonte" in Hasses Vertonung zur Aufführung vorbereitete, ergab sich während der Proben eine explosive Situation, die nur durch den Schiedsspruch des Librettisten entwirrt werden konnte. Faustina Bordoni Hasse sang die Rolle der Dircea, die in der Oper zunächst nicht als Prinzessin anerkannt wird: Creusa ist die anerkannte Fürstin. Die ungeschriebene Bühnenetikette verlangte es (und das sollte noch auf Goethes Weimarer Bühne gelten), daß die höhergestellte Person die rechte Bühnenseite (vom Sänger aus gerechnet) einnahm. Wer sollte nun im Falle des „Demofoonte" auf der rechten Bühnenseite stehen, Creusa oder Dircea? Faustina Hasse war der Ansicht, daß ihr nicht nur als Primadonna, sondern auch als schließlich anerkannter Prinzessin dieser Ehrenplatz gebührte. Die Sängerin der Creusa war gegenteiliger Ansicht. Die Dresdner wagten es nicht, den Fall zu entscheiden. Sie appellierten an die Autorität Metastasios, der in Briefen[26]) an den Intendanten Baron Diescau, den Dresdner Hofpoeten Abate Pasquini und den Komponisten Hasse seinen Standpunkt klarlegte. Er traf die vom dramatischen Standpunkt aus einzig mögliche Entscheidung: daß Creusa, solange sie die anerkannte Prinzessin sei, von allen Beteiligten als solche betrachtet werden müsse, und daß ihr auch Dircea, die erst am Ende der Oper als Tochter des Demofoonte erkannt wird, alle äußeren Respektsbezeugungen schuldig sei, solange Creusa offiziell den höheren Rang einnehme. Metastasio war natürlich mit der Bühnenkonvention vertraut, mit dem „Gewicht" der rechten Bühnenseite, lehnte es jedoch ab, sich vom Herkommen leiten zu lassen. Allein die „ignoranza, che à regnato nel nostro teatro drammatico", habe die rechte Bühnenseite zur Ehrenseite erhoben. Metastasio hielt es für grundfalsch („falsissimo"), die soziale Stellung dramatischer Personen durch ihre Aufstellung rechts oder links anzudeuten. Es gebe andere Mittel, um eine distinguierte Persönlichkeit als solche erscheinen zu lassen: man könne die höhergestellte Person näher an die Rampe bringen oder man könne ihr die Bühnenmitte in voller

[25]) Ebenda II, S. 150. [26]) Ebenda I, S. 260—266.

en=face=Stellung einräumen und die übrigen Personen in Profilstellung arrangieren[27]). Nicht ohne Stolz wies Metastasio darauf hin, daß er sich bei der Regieführung über die „eingefleischten Irrtümer" („invecchiati errori") der italienischen Bühne oft hinweggesetzt habe. Bei Bühnenfragen dieser Art müsse der Grundsatz gelten: „Die Standplätze haben sich nach den Ansprüchen der Handlung zu richten"[28]).

Wenn es sich um Aufführungen durch Berufssänger drehte, brauchte Metastasio Kostümfragen in der Regel keine Aufmerksamkeit zu schenken, da sich für seine antiken Helden und Heldinnen ein traditionelles Kostüm entwickelt hatte, dessen universale Gültigkeit zu Lebzeiten des Librettisten kaum in Frage gestellt wurde. Als er jedoch für seinen letzten Operntext „Ruggiero"[29]) ein mittelalterliches Rittermilieu wählte, erachtete es Metastasio für notwendig, dem Textbuch eine Kleidervorschrift beizulegen[30]). Für Carlo Magno verlangte Metastasio nichts Ungewöhnliches: „kaiserliches Gewand im altrömischen Stil mit Waffenrock und Lorbeerkranz". Für den Titelhelden verordnete er ein „kriegerisches Gewand im heroischen Stil, reich und in ernsten Farben gehalten". Clotilde dachte er sich in einem „freudigen Kostüm, im heroischen Stil, aber dezent, wie es sich für eine Prinzessin schickt". Leone sollte in einem „langen Gewand im griechischen Stil" erscheinen, „mit einem für diese Nation passenden Helm, jedoch mit malerischer Freiheit (con libertà pittoresca) ausgeführt". Das Hauptproblem war allerdings das Kostüm für Bradamante. „Dies ist ein überaus wichtiges Kostüm, das den kriegerischen Charakter der Heldin zum Ausdruck bringen soll, ohne allzu männlich zu wirken. Es dreht sich also darum, die theatralische Wahrscheinlichkeit nach Möglichkeit zu wahren, ohne dem weiblichen Anstand der Sängerin Gewalt anzutun. Eine literarische Beschreibung würde zu lang dauern und wäre weniger deutlich als die beiliegende kolorierte Skizze, die dem Kostümschneider zur Richtschnur dienen mag. Der Helm, der kleine Harnisch, die Stücke, die von ihm herabhängen, und die Achselstücke müssen aus einem Material verfertigt werden, das eine vollkommene Stahlimitation ergibt. Bei diesem Kostüm kann man von dem zeremoniellen Reifrock keinen Gebrauch machen, da es zu lächerlich wäre, wenn man eine Kriegerin in den Kampf ziehen sähe, eingehüllt in zwei monströse Rockflügel, zwischen denen sie ihre Arme nicht frei bewegen könnte und auch sonst behindert wäre durch den enormen Umfang des zeltartigen Rockes. Um zu verhindern, daß das Kleid durch zu große Länge die Sängerin beim Gehen störe und um aber doch die Gestalt nicht zu unansehnlich zu machen, sollte man einen Reifrock benützen, der die Natur besser nachahmt und dem Zuschauer nicht auffällt. Der kleine Helm auf der Skizze könnte als eine zu dürftige Abwehr in einem ernsten Kampf

---

[27]) Burney, Memoirs, I, S. 226. [28]) A. a. O.

[29]) Die Oper wurde, mit Musik von Hasse, am 18. Oktober 1771 in Mailand anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeiten für Erzherzog Ferdinand und Maria Beatrice d'Este aufgeführt.

[30]) Dieses „vestiario" ist abgedruckt in Metastasio, Tutte le opere (ed. Brunelli, Classici Mondadori, Mailand o. D.), I, 1511—1512, nach der Handschrift in der Wiener Nationalbibliothek. Die Kostümskizze ist nicht erhalten geblieben.

erscheinen; aber es wäre für die Künstlerin viel zu unbequem, die Kopfbedeckung während der Vorstellung zu wechseln. Anderseits wäre es nicht ratsam, einen schweren Helm während der ganzen Dauer der Oper zu tragen, da dieser den Anblick der Kriegerin weniger hübsch und artig machen würde. Daher glaube ich, daß die Andeutung eines Helmes der Wahrscheinlichkeit, die das Theater braucht, genügen wird." Von seinem unfehlbaren theatralischen Instinkt geleitet, bedachte Metastasio bei diesem Entwurf zum Bradamante-Kostüm nicht nur die Anforderungen der Bühnenillusion, sondern auch die physische Leistungsfähigkeit der Sängerin wie auch die ästhetischen Bedürfnisse des Publikums.

Bei der Abfassung seiner Operntexte hatte Metastasio nicht nur beständig die Bühne im Auge, er war sich stets auch der Aufgaben bewußt, die er seinen Komponisten stellte. In dieser Hinsicht ist ein Schreiben an Johann Adolph Hasse[31]) aufschlußreich, der „Attilio Regolo" für Dresden (1750, mit Bühnenbildern von Giuseppe Galli-Bibiena) vertonte. Die siebente Szene des zweiten Aktes enthält Regolos Monolog, der in zwei konträre emotionelle Hälften geteilt ist. In den Versen 1—11 ist Regolo von Todesangst erfüllt. Mit Vers 12 wirft er die feigen Gedanken von sich und beginnt sich für den Tod fürs Vaterland zu erwärmen. Metastasio empfahl, den ersten Teil vom Sänger in sitzender Stellung vortragen zu lassen. Bei den Worten „Ah! no. De' vili questo è il linguaggio" müsse sich Regolo erheben. Für den Musiker ergebe sich daraus die Notwendigkeit, den ersten Teil mit seinen Reflexionen und Zweifeln durch ungewöhnliche Modulationen und kurze Ritornelle zu variieren, während der zweite Teil die energische Entschlußkraft des Helden auch musikalisch zum Ausdruck bringen müsse. Für die siebente Szene des ersten Aktes schlug Metastasio dem Komponisten vor, nach den Worten des Konsuls „I' accheta: ei viene" ein kurzes Zwischenspiel einzuschieben, damit Manlio und die Senatoren ihre Plätze einnehmen könnten und dem Regolo Gelegenheit gegeben werde, langsam und in nachdenklicher Weise das Innere des Tempels der Bellona zu betreten. Metastasio verlangte hier eine Pantomimen-Musik im majestätischen Zeitmaß, deren Fluß wiederholt unterbrochen wird, um die Gedanken des Regolo zu spiegeln, der nun als Gefangener einen Ort betritt, in dem er als Konsul einst den Vorsitz geführt hatte.

Über die theatralische Zusammenarbeit Metastasios und Glucks fließen unsere Quellen nur spärlich. Glucks erste Wiener Oper war Metastasios „Semiramide reconosciuta" (14. Mai 1748). In Szene gesetzt wurde das Werk zweifellos vom Librettisten, der die Aufführung als „eines der herrlichsten Schauspiele, das je von einem Herrscher geboten wurde", bezeichnete[32]). Während der Proben hatte sich Metastasio offenbar sein Urteil über Gluck gebildet, das er in einem Brief an Farinelli[33]) in die Worte faßte: Gluck „à un fuoco maraviglioso, ma pazzo". Als Gluck in den unmittelbaren Wirkungskreis des Librettisten trat, war Metastasio fünfzig Jahre alt und hatte sich in eine Lebensform verkrustet, von der aus er nicht mehr willig war, menschliche Konzessionen zu machen. Er verhehlte

[31]) Metastasio, Opere postume, I, S. 320—333. [32]) Burney, Memoirs, I, S. 230.
[33]) Metastasio, Opere postume, II, S. 33.

nicht seinen Respekt vor Glucks „wunderbarem Feuer", aber um das Positive in der „Verrücktheit" des Komponisten zu sehen, dazu fehlte dem Hofdichter die Lust. Künstlerisch war die Trennung zwischen den beiden keineswegs so unheilbar, wie dies gerne dargestellt wird. Man sollte nicht übersehen, daß Metastasio schon im Jahre 1755, also vierzehn Jahre vor der Vorrede zur „Alceste", gegen die Gesangsvirtuosen den Vorwurf erhoben hatte, daß sie ihre Hauptaufgabe vernachlässigten: die Nachahmung der Menschensprache. „Diese Virtuosen glauben, daß sie der Vollkommenheit umso näher kommen, je weiter sie sich vom Menschentum entfernten", schrieb Metastasio damals und fuhr fort: „Ihre Muster sind Nachtigallen, Flageolette, Grillen und Zikaden und nicht die Personen, deren Seelenleben sie darstellen sollten. Wenn sie mit ihren Kehlen die Sinfonie gespielt haben, glauben sie, sie hätten alle künstlerischen Verpflichtungen erfüllt. Dies hat zur Folge, daß die Herzen der Zuhörer nicht aus ihrer Ruhe gestört werden, da das Publikum ohnehin nur einen Ohrenkitzel erwarten kann. Dadurch werden heutzutage Dramen überflüssig, und man sollte nicht nur die Worte vom Theater verbannen, sondern auch das gesamte Alphabet mit Ausnahme von zwei Vokalen"[34]). Im übrigen sah Metastasio einen Wandel zum Besseren voraus, da das Publikum bereits begann, solcher Sänger müde zu werden, die sich dazu hergaben, zwischen Ballette eingeschobene Kehlkopfakrobatik zu produzieren. Anderseits seien die Tänzer auf dem besten Wege, sich in die Herzen der Zuschauer einzuschmeicheln. In diesem Sinne schrieb er 1755 an Mattei: „Wie auch mein armes Drama beschaffen sein mag, so wird es doch sicher unter den Händen der jetzigen Sänger nichts an Wert gewinnen, die durch ihre eigene Schuld so heruntergekommen sind, daß sie als Einschiebsel zwischen Balletten fungieren. Die Tänzer haben die Kunst, menschliche Leidenschaften und Handlungen darzustellen, an sich gerissen und die Aufmerksamkeit des Publikums mit Recht für sich in Anspruch genommen, während die Sänger sie verloren haben, einfach weil sie zufrieden waren, die Ohren mit einer meist langweiligen Gurgelsonate zu kitzeln[35])."

Im Jahre 1765 las Metastasio den „Essay sur l'union de la poésie et de la musique" des Chevalier de Chastellux, worin der Autor die Ansicht vertrat, daß im musikalischen Drama der Musik der Vorrang vor dem Text gebührte. Dies konnte Metastasio nicht unwidersprochen lassen: wenn der Musiker den Ehrgeiz habe, sich über den Librettisten zu erhöhen, dann zerstöre er, schrieb Metastasio[36]), nicht nur das Drama sondern auch seine Musik. Metastasio klagte, daß die ganze moderne Oper auf Bravura-Arien aufgebaut sei, ein deutliches Zeichen, daß sich die Musik von der Dichtung losgelöst hatte und selbstherrlich geworden war. Diese Arien nahmen keine Rücksicht auf die Situationen und Gefühle der dramatischen Personen. Indem sie gegen die Poesie revoltiert, setzt sich die moderne Musik mit kapriziöser Selbstgefälligkeit über den gesunden Menschenverstand hinweg und hinterläßt einen zerschundenen und entstellten dramatischen Körper. Die Komponisten waren so weit gegangen, das

[34]) Burney, Memoirs, II, S. 135. [35]) Metastasio, Opere postume, II, S. 211—212.
[36]) Ebenda II, S. 322—326.

Tosen von Stürmen nachzuahmen, wo sie die Ruhe einer Windstille hätten ausdrücken sollen, und bacchantische Beschwingtheit war zum Ausdruck gebracht worden, wo man den Schmerzensschrei trojanischer Frauen hätte erwarten müssen. Das Publikum wisse nicht mehr, wem es Vertrauen schenken soll, dem Dichter oder dem Komponisten, und in diesem Zustand der Verwirrung folge es nur noch den mechanischen Kunststücken der Kehlkopfakrobaten[37]). Metastasio fand es unangebracht, ein derartiges Vergnügen im Theater zu erwarten: „Wenn ich singen höre, dann bin ich nicht zufrieden mit Überraschungen, sondern wünsche, daß mein Herz Anteil habe an den Genüssen des Ohres[38])." Der Dichter, der diese Zeilen schrieb (1756), konnte dem Erscheinen des Gluckschen „Orfeo" (1762) nicht gleichgültig entgegensehen.

Abschließend komme ich noch einmal auf den Gedanken zurück, von dem wir ausgegangen sind: das Opernkunstwerk des achtzehnten Jahrhunderts hatte seine eigene Ästhetik, die noch zu schreiben ist und der man mit einem mitleidigen Lächeln bestimmt nicht gerecht wird. Als Theaterhistoriker müssen wir uns dazu bringen, die Oper des achtzehnten Jahrhunderts für mündig zu erklären und sie durchaus ernst zu nehmen, und dies gilt nicht nur für die Reformopern Glucks, sondern auch für die vor-Glucksche Oper, der das theatralische Genie Metastasios das Gepräge gab.

---

[37]) Ebenda II, S. 349. [38]) Burney, Memoirs, II, S. 174.

DAS PORTRÄT

ABSCHIED VON ARTUR KUTSCHER

Von Bernt Rhotert (Frankfurt/Main)

Am Morgen des 29. August 1960, der über München einen strahlend blauen Himmel spannte, ist Artur Kutscher im Alter von 82 Jahren leise gestorben. Während ich dies niederschreibe, entsinne ich mich, daß in meiner Studentenzeit, vor vier, fünf Sommern, schon einmal eine Gazette die Nachricht seines Hinscheidens gedruckt und verbreitet hatte. Damals lächelten wir noch, allen voran unser Theaterprofessor, die seltsame Notiz mit einem Schmunzeln quittierend. (Der Redakteur der Zeitung war einem Irrtum aufgesessen, hatte sich nicht orientiert, ein Dementi folgte rasch.) Heute ist es die schmerzende Wirklichkeit, die uns begegnet. Sie läßt sich nicht widerrufen: wir haben uns vor ihr zu beugen. Mit dem Heimgang des väterlichen Freundes und Lehrers sind wir alle ein Stück ärmer geworden. Er zählte ein hohes Alter, doch war er bis zuletzt dem Leben zugewandt, für seine Jahre noch immer rüstig, der Welt und ihrer Schönheit aufgeschlossen.

Die Abenteuer seines Berufs hatte man dem eigenwilligen Mann nicht an der Wiege gesungen. In Hannover war er geboren; wie er einmal sagte, sollte er nach dem Willen seiner Mutter Pastor werden. Er bezog die Alma mater und entdeckte seine Liebe zur deutschen Literatur. An der Kieler Universität hörte er bei Friedrich Kauffmann. In Berlin waren Karl Weinhold und Erich Schmidt, in München Hermann Paul, später Fritz Muncker seine Lehrer.

Wie sehr der junge Student, der den Methoden ausschließlicher Philologie ein Leben lang mit Mißtrauen begegnen sollte, Dichtung als etwas Lebendiges verstand, zeigt bereits das Thema seiner 1903 entstandenen Dissertation, mit der er zum Dr. phil. promovierte: „Das Naturgefühl in Goethes Lyrik." Nach einer vorübergehenden Tätigkeit für Hermann Löns' „Tageblatt" habilitierte sich Kutscher und erhielt 1907 die Bestellung zum Privatdozenten für neuere deutsche Literatur an der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität. Seine Antrittsvorlesung lautete: „Deutsche Lyrik von Heine bis zur Gegenwart." Auch an dieser Stelle offenbart sich noch einmal ein Wesenszug des Verstorbenen: Literatur war ihm nie ein bloß historischer Gegenstand. Wie kaum ein anderer versuchte er schon früh, Brücken aus der Vergangenheit in unsere Welt zu schlagen. So erschien es ihm selbstverständlich, immer wieder die Dichtung der allerneuesten Zeit in seine Vorlesungen einzubeziehen. Er suchte die Begegnung mit den Schriftstellern der Moderne und lud sie ein, selbst vor den

Studenten zu referieren, ein damals ungewohntes Unterfangen. Mit dem leidenschaftslosen Amt eines nüchternen Betrachters konnte er sich nie identifizieren, er verstand seinen Lehrauftrag in einem umfassenderen, mäeutischen Sinn. Unbequem wie er war, vom Katheder herab verwegen zu Tagesfragen Stellung nehmend, gegen jede Uniformierung des Geistes mit einem heißen Herzen wetternd, scheute er es nicht, sich zu engagieren. Das hat ihm manche Feindschaft eingebracht. Seine Kollegen mokierten sich über ihn, doch auf den ersten Bänken im Hörsaal sammelten sich die zeitgenössischen Autoren. Zum fruchtbaren, persönlichen Gespräch traf man sich in Schwabing in einer kleinen Kneipe und redete sich die Köpfe heiß. Wer die Gästebücher dieser Abende noch einmal durchblättert, staunt über die Namen. Es sind die unterschiedlichsten Temperamente, Anhänger der auseinanderstrebendsten Lager, die damals am Stammtisch zusammenkamen: Frank Wedekind war darunter, dem Kutscher besonders verbunden war, Max Halbe, Hermann Löns, Börries v. Münchhausen ... Klabund gehörte dazu, Theodor Däubler, Agnes Straub, Heinrich und Thomas Mann ... Wilhelm Schmidtbonn, Ludwig Ganghofer, Peter Rosegger, Ernst Toller, Bert Brecht ... daneben Isolde Kurz, Stefan Zweig, Manfred Hausmann, Georg Kaiser, Ernst Penzoldt, Richard Billinger, Stefan Andres, Hans Carossa, Ina Seidel und viele andere — diese Liste ließe sich weiterführen. Aus ihr entstand, wie der Professor zuweilen augenzwinkernd eingestand, eine Lawine, eine Art Mythos: Kutscher-Schüler zu heißen bekam einen eigenen, guten Klang — viele freilich schmückten sich in der Zukunft mit Federn, die sie nie erworben hatten.

Neben den „Übungen in literarischer Kritik und deutscher Stilkunde", deren Prinzipien die später erschienene zweibändige „Stilkunde der deutschen Dichtung" wiedergibt, begann Artur Kutscher ab dem Wintersemester 1909 auch Vorlesungen in Theaterwissenschaft zu halten. Zusammen mit Max Herrmann und Julius Petersen in Berlin wurde er zum Begründer dieser neuen Disziplin. Entscheidend dabei ist, daß er als Erster eine neue Auffassung des Phänomens Theater prägte. Nicht der bis dahin oft überschätzte Text des Dramas war ihm für ein Verständnis der Bühne wesentlich; er begann seine Untersuchungen beim Schauspieler, dem „Mimus", den er als Urelement theatralischen Ausdrucks begriff. Diese von ihm gegen alle Widerstände mit Leidenschaft verfochtene These durchzieht als ein roter Faden den 1949 in einer zweiten, überarbeiteten Fassung veröffentlichten „Grundriß der Theaterwissenschaft", ein Handbuch, das noch heute Bestand hat. Auch die Zukunft wird sich mit diesem vortrefflichen Werk auseinandersetzen müssen.

Es war Kutschers großer Kummer, daß er an seiner Münchener Universität den Lehrstuhl für Theaterwissenschaft, den zu gründen er entscheidend mitgeholfen hatte, nie erhielt. Wer die festgefügte Hierarchie einer Hochschule kennt und den vollkommen eigenen Charakter dieses Mannes bedenkt, mag das begreifen. Der „Außerordentliche" hat sich erst in seinem Alter damit abgefunden. Von der großen Schar seiner dankbaren Schüler aus nah und fern als ein anregender Freund und väterlicher Förderer herzlich geehrt, empfand er

auf einmal, daß sein Lebenswerk weit über die Grenzen eines Hörsaals hinausgegangen war.

Sein Vorbild soll uns unvergessen bleiben. Gesenkten Hauptes nehmen wir Abschied von ihm. Wir hoffen, daß die Theaterwissenschaft, der er Gestalt verliehen hatte, eines Tages in München von jüngeren Händen weitergetragen wird. Dann wäre der letzte Wunsch des Heimgegangenen erfüllt, den er im Sommer noch einmal geäußert hat.

EIN LEBEN FÜR SHAKESPEARE

Richard Flatter †

Von Otto Basil (Wien)

Der Tod Richard Flatters, des ausgezeichneten Anglisten, Shakespeare-Übersetzers und -Forschers, hat eine sehr schmerzliche Lücke in die Reihen der österreichischen Schriftsteller gerissen. Flatter war — dies erscheint uns an erster Stelle rühmenswert — ein lauterer Charakter, ein Ethiker und Humanist, ein leidenschaftlicher Literat. Eines Tages begann der damals 28jährige Rechtsanwalt Dr. Richard Flatter Shaksepeare zu übersetzen, und von da ab wurde er Shakespeares Anwalt. Neben dieser lebenslangen, beinahe ausschließlich dem großen elisabethanischen Dramatiker gewidmeten Arbeit ist nur wenig Eigenschöpferisches entstanden, das aber gleichwohl den Stempel eines ungewöhnlichen Geistes trägt; es gibt da tief empfundene Gedichte (in Buchform unter dem Titel „Weg und Heimkehr" erschienen), zwei Schauspiele („Feldzeugmeister Benedek" sowie „Elisabeth und Dudley"), eine Handvoll besinnlich-moralischer Legenden und Parabeln, die zum Teil noch unveröffentlicht sind.

Flatters zentrales Werk ist die Verdeutschung von Shakespeares Theater. Bis zu seinem Tode hat er 34, also fast alle Stücke des Unsterblichen übersetzt, indes die sechs Bände umfassende Edition des Walter-Krieg-Verlages (die Rechte gingen inzwischen an Kurt Desch, München) nur 25 Shakespeare-Spiele enthalten; dieser Ausgabe werden also noch zwei weitere Bände folgen müssen. Dazu kommen die in englischer Sprache geschriebenen und in England und den USA verlegten Bücher „Hamlet's Father", „The Moor of Venice", „Shakespeare's Producing Hand", ferner an deutschen Schriften die sprachkritische Untersuchung „Karl Kraus als Nachdichter Shakespeares", „Triumph der Gnade" (Essays über Shakespeare), „Hamlets Flucht in den Tod", „Shakespeares Sonette", schließlich die Anthologie englischer Gedichte aus fünf Jahrhunderten „Die Fähre", in der manch lyrische Kostbarkeit ans deutsche Sprachufer hinübergesetzt erscheint.

Unübersehbar sind die gelehrten und populärwissenschaftlichen Abhandlungen und Vorträge, welche Flatter im Laufe seines unermüdlichen Lebens in Fachzeitschriften, Jahrbüchern, Festschriften und Zeitungen publizierte. Einige

davon, aus den letzten Jahren, seien ihrer Wichtigkeit wegen aufgezählt: „Can Shakespeare be translated?", „Shakespeares Wortregie", „Das Schauspielerische in der Diktion Shakespeares", „Some instances of line=division in the First Folio", „Who wrote the Hecate=Scene?", „Zur Frage der Shakespeare=Sonette", „Pathos und Naturalismus in der Diktion Shakespeares", „Bühnensprachliche und andere Eigenheiten der Diktion Shakespeares". Schon die Titel verraten, daß da nicht bloß ein Philologe bei der Aufhellung gewisser kniffliger Shake=speare=Texte am Werke war, sondern vor allem ein Praktiker der Bühne, der seine Kommentare vom Blickpunkt des Darstellers, von der Rolle und Spiel=gestalt her verfaßte. Und tatsächlich hatte Flatter als junger Mensch Schauspiel=unterricht genommen und unter Max Reinhardt Regie studiert; auch später hielt er mit seinem Lehrer und anderen Regisseuren (so Herbert Waniek) ständig Kontakt.

Man hat Flatters Übersetzung der Shakespeare=Stücke gelegentlich sehr an=gegriffen; solche Polemiken gingen zumeist von Ignoranten aus, die blindlings in die Fußstapfen seines einstigen Widersachers Karl Kraus traten. (Leider haben diese unsachlichen Kritiken den durch Krankheit früh Gealterten nicht heiter gestimmt, wie sie es ihrer ganzen Natur nach hätten tun müssen, sondern ver=ärgert, ja gekränkt; denn Flatter verstand „in Sachen" seines Mandanten Shake=speare keinen Spaß.) Bei den Angriffen wurde zwar meistens eingeräumt, daß Flatters Übersetzung dem Wortsinn des englischen Originals um vieles näher käme als jede andere, daß sie aber im großen und ganzen ohne dichterischen Glanz, also künstlerisch minderwertig wäre. Darüber ließe sich freilich des langen und breiten handeln, und die Literatur, welche sich aus solchem Wider=streit der Meinungen ergäbe, könnte Bibliotheken füllen. Viele genaue Kenner der Flatterschen Übersetzungen haben insbesondere deren dichterische Qualität ge=schätzt, unter ihnen Albert Schweitzer und Erich Przywara. Andere wieder — und zu diesen möchte auch der Unterzeichnete heute gezählt werden — stellen die Shakespeare=Übertragung des Romantiker=Triumvirats Schlegel=Tieck=Bau=dissin aus künstlerischen Gründen zwar hoch über die von Flatter, sind aber trotzdem bereit, auch dieser einen bedeutenden Rang zuzuerkennen. (Daß sie die genaueste, im übersetzerisch=philologischen, also modern wissenschaftlichen Sinn beste ist, darüber wird heute kein Zweifel mehr sein.) Das deutsche Sprachdenk=mal, das Schlegel und seine Zeitgenossen für Shakespeare errichteten, ist ebenso einmalig wie Luthers Bibel=Verdeutschung oder Karl Eugen Neumanns Nach=dichtung des Pali=Kanons. An dieser Erkenntnis darf nicht gerüttelt werden, auch wenn noch so viele Unstimmigkeiten, Irrtümer und Abweichungen vom Wortsinn der Vorlage bei Luther oder Schlegel (bei Neumann kaum) auffindbar waren. Doch wie Leander van Eß neben Luther, so kann auch Flatter neben Schlegel in Ehren bestehen, und es wird jedenfalls nicht zweifelhaft sein, daß die Flattersche Übersetzung gegenüber den Versuchen von Böttger, Ortlepp, Rothe, Schröder, Gundolf, Hock und anderen, den Deutschen einen nachromantischen Shakespeare zu schenken, auch in dichterischer Hinsicht den Vorzug verdient.

Wirklich bahnbrechend war Flatter in der sprachkritischen Analyse der Shakespeareschen Bühnentexte. Hier hat er, neben den Leistungen, die ein Shakespeare-Übersetzer auch sonst bieten muß, das Besondere seiner Aufgabe darin gesehen, in den Verdeutschungen das spezifisch Schauspielerische von Shakespeares Diktion zu reproduzieren. Dieses „Schauspielerische" erblickt Flatter in der Eigenart gewisser Rhythmen, in der Wortstellung, Lautmalerei, in abgebrochenen Zeilen, Verslücken, Enjambements, im Aneinanderstoßen betonter Silben und dergleichen mehr. Immer wieder ist Flatter in seinen Texterläuterungen darauf zu sprechen gekommen, daß „die Bedeutung solcher Besonderheiten in der Diktion Shakespeares von den englischen Herausgebern des 18. Jahrhunderts nicht erkannt wurden; sie hielten diese Anomalien für Nachlässigkeiten, von denen seine Werke ‚gereinigt' werden müßten . . ." Rowe, Theobald, Pope und andere „korrigierten" Shakespeare, indem sie „fehlende" Silben einfügten, abgebrochene Zeilen ergänzten, und so fort. In manchen Stücken, besonders im „Macbeth", finden sich ganze Szenen, die nicht mehr Shakespeares Versifikation aufweisen, sondern die von Alexander Pope. Es war daher eine ehrenvolle Genugtuung für Flatter, daß wenige Jahre nach Erscheinen seines Buches „Shakespeare's Producing Hand" Professor Kenneth Muir, der Herausgeber des „Macbeth" in der wissenschaftlichen Arden-Edition (Methuen, London), die Versifikation — „according to Flatter's rules" — wieder zurückkorrigierte und der Oxforder Shakespeare-Forscher Professor Nevill Coghill geradezu von „revolutionary discoveries" sprach.

Erst seit Flatters grundlegenden sprachanalytischen Arbeiten hat die Erkenntnis von „Shakespeares Wortregie" begonnen, sich allgemein durchzusetzen. In Flatters Übersetzungen sind jene textlichen Feinheiten, die dem Schauspieler und Theaterdirektor William Shakespeare selbstverständlich waren, nicht nur als solche wahrgenommen, sondern bereits in den Text hineinkorrigiert worden.

BESPRECHUNGEN

THEATERBIBLIOTHEKEN UND THEATERMUSEEN DER WELT

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Zu: André Veinstein, Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le Monde, Editions du Centre National de la Recherche scientifique, Paris 1960, 761 Großquartseiten.)

Schon vor einer Reihe von Jahren hatten Rosamond Gilder und George Freedley von Amerika her den Versuch unternommen, alle Theaterbibliotheken und Theatermuseen dieser Erde zu verzeichnen und zu beschreiben. Wer die sprunghafte Entwicklung überschaut, die die Theaterforschung in den beiden letzten Jahrzehnten genommen hat, wird nicht darüber erstaunt sein, zu hören, daß inzwischen das längst vergriffene, damals noch kühne Opus der beiden Amerikaner durch die Tatsachen weit überholt wurde. Die Zahl der in Betracht zu ziehenden Institutionen hat sich ebenso vergrößert wie die Bestände all dieser Sammlungen außerordentlich wuchsen. So entsprach es einem allseitigen Wunsch, daß ein ganzer Arbeitskreis unter der Führung von Dr. André Veinstein, dem Bibliothekar und Betreuer der „Collection Rondel" an der Bibliothèque de l'Arsenal (Paris) daran ging, eine Neuausgabe dieses Führers durch alle die theaterhistorischen Bibliotheken und durch alle Theatermuseen der Erde zu versuchen. Die Fédération Internationale des Associations de Bibliothécaires ermöglichte unter Mobilisierung vieler Hilfsquellen die Versendung von ausführlichen Fragebogen an die betreffenden Institutionen. Auch nun wieder hatten Rosemond Gilder und George Freedley, aber auch Paul Myers, Marie-Françoise Christout und Denis Bablet an der Verarbeitung der eingetroffenen Antworten erheblichen Anteil.

Der Vorteil dieser fast achthundert Großquartseiten umfassenden Neuausgabe liegt nicht nur in der stofflichen Erweiterung, sondern auch in der Doppelsprachigkeit (französisch und englisch). In seiner Vorrede dankt der Generaldirektor der Pariser Nationalbibliothek, Dr. Julien Cain, allen beteiligten Stellen, u. a. auch der UNESCO, für die gewährte Unterstützung. Sodann schildert Rosemond Gilder den Werdeprozeß dieses Werkes; und André Veinstein selbst gibt eine Anleitung für die Benützung des Buches. Sehr dankenswert ist es, daß auch der volle Wortlaut des einstigen Fragebogens abgedruckt ist — nicht nur, weil daraus ersichtlich ist, von welchen Gesichtspunkten aus das Anvisieren der einzelnen Institute vor sich ging, sondern weil neben dem Positiven daraus auch zu entnehmen ist, welche Fragen die einzelnen Bibliotheksleitungen nicht beantworteten.

Im Hauptteil folgt nun länderweise die Beschreibung der einschlägigen Institute, wobei nach einer allgemeinen Charakteristik Gewicht darauf gelegt ist, die Benützungsbedingungen — sowohl an Ort und Stelle, als auch im Entlehnweg — genau zu skizzieren. Sodann wird dargetan, welche Hilfen dem Benützer zur Verfügung stehen: etwa Fotokopier-Einrichtungen, Mikrofilm-Vorrichtungen usf. Das Wichtigste ist natürlich in jedem Fall die Charakterisierung und Umgrenzung der betreffenden Sammlungsbestände, damit der Leser entnehmen kann, was er von jeder einzelnen Sammlung zu erwarten hat. Alles zu den „Arts du Spectacle" gehörige wird da den Kategorien nach angeführt, auch Programmsammlungen, vor allem aber Manuskript-, Bücher-, Zeitschriften- und Bildersammlungen aller Art, Modelle, Plakate,

Schallplatten usf. Auch die Publikationen der betreffenden Sammlungen werden berücksichtigt. Kritikensammlungen spielen begreiflicherweise bei den Aufzählungen ebenfalls eine erhebliche Rolle. Regiebücher, Szenarios, Theater-Architektur-Pläne, alle Arten von Vorarbeiten der Bühnenbildner, Choreographien, Kostümentwürfe, Unterlagen der Bühnentechniker — kurzum alles Quellenmaterial zur Theatergeschichte tritt uns hier in den Aufzählungen entgegen.

Welche Länder aber werden bei diesen Charakterisierungen berücksichtigt? Deutschland, Österreich, Belgien, Brasilien, Bulgarien, Canada, Chile, Columbia, Dänemark, Schottland, Argentinien, Aegypten, Spanien, Vereinigte Staaten von Amerika, Finnland, Frankreich, Großbritannien, Griechenland, Ungarn, Indien, Indonesien, Irland, Italien, Japan, Mexico, Norwegen, Niederlande, Polen, Rumänien, Schweden, Schweiz, Tschechoslowakei, Türkei, Sowjetrußland, Uruguay, Jugoslawien.

Den Abschluß des übersichtlich zu benützenden Bandes bildet eine sehr kenntnisreiche Abhandlung von George Freedly über „La documentation fugitive, ses exigences, et sa conservation". Vor allem werden hier auch sehr praktische Ratschläge für die Katalogisierung der Materialien gegeben. Diese Darlegungen, die sich vorwiegend auf Gedrucktes und auf Handschriften beziehen, werden ergänzt durch eine von Cécile Giteau und André Veinstein verfaßte Anleitung zur Anlage und Katalogisierung einer theatergeschichtlichen Ikonographie. Auch hier werden ausgezeichnete Beispiele geboten, sowohl für die Gruppierung als auch für die Objektbeschreibung und die Verzettelung. Allein diese Abhandlung sollte jeder Theaterbibliothekar und Theatersammler, vor allem auch jeder Assistent eines theaterwissenschaftlichen Institutes genau studieren. Sie alle würden hier viele Anregungen für ihre Arbeit finden.

Eine Präzisionsarbeit für sich ist schließlich der beigefügte Index. Denn hier wird nach Kategorien aufgegliedert. Man findet also unter „Schauspieler" alle Länder und Stellen verzeichnet, an denen sich Materialien über die Schauspieler finden; oder unter „Affiches" alle Bibliotheken und Museen, die Theaterplakate bzw. -zettel besitzen. Ebenso geht es mit Autographen, Ballettmaterialien, Regiebüchern, Kindertheatern, Kostümentwürfen, Bühnenbildentwürfen, Bühnenbeleuchtung, Bühnenmaschinerie, Marionetten, Masken, Music-Hall, Programmen, usf. Außerdem wird in diesem Index auch geschieden zwischen Materialien zum Sprechtheater, zur Oper, zum Schattentheater, zum Variété u. dgl. m. Erst dann folgt noch ein Namensindex.

Es besteht kein Zweifel, daß dieses Nachschlagewerk bald schon zu den vielbenützten unserer Disziplin gehören wird. Man darf sehr froh sein, daß diese Riesenarbeit geleistet wurde. Und man muß nicht nur den Bearbeitern, sondern auch allen den offiziellen Stellen danken, die die opulente Drucklegung ermöglichten; denn auch in ästhetischer Hinsicht erfüllt dieses Werk alle Wünsche.

Vito Pandolfi, Zeitgenössisches italienisches Theater 1945—1959 (Enzyklopädie moderner Kultur, Bd. 9). Verlag Schwarz, Mailand. 308 S., 134 Bilder.

Eine Geschichte des zeitgenössischen italienischen Theaters, betrachtet in den Zusammenhängen von Vergangenheit und Gegenwart, ist bisher außerhalb Italiens noch nicht erschienen. Der bekannte Bühnen- und Filmregisseur Vito Pandolfi, Verfasser mehrerer theatergeschichtlicher Werke und Rezensent namhafter italienischer Zeitungen, hat die in langjähriger Beschäftigung mit der Materie gewonnenen Erfahrungen, vertieft durch Gespräche mit italienischen Dramatikern und Regisseuren, verwertet und eine eingehende Darstellung des italienischen Theaterlebens geschaffen.

Das Buch, das nicht nur von Fachkreisen als erwünschte Ergänzung zu den zahl-

reichen Werken über das Theaterleben anderer europäischer Länder und der USA begrüßt werden wird, bietet auch dem großen Kreis von Theaterliebhabern, die bisher nur durch Bühne und Film, Rundfunk und Fernsehen mit der italienischen Theaterkunst in Berührung gekommen sind, einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der Nachkriegszeit.

In überaus lebendiger Form legt der Verfasser die großen Entwicklungslinien dar und schildert im ersten Teil seines in vier Abschnitte gegliederten Werkes zunächst die Lage um und nach Pirandello und widmet dann den neuen Autoren, dem Beginn des Theaterlebens nach dem zweiten Weltkrieg und den sich daraus ergebenden Zukunftsperspektiven je ein eigenes Kapitel. Besondere Beachtung verdient seine eingehende Beschäftigung mit den „non-rappresentati", den noch nicht aufgeführten Stücken italienischer Dramatiker, die er damit erstmalig der Öffentlichkeit erschließt. Auch dem epischen Theater, der neapolitanischen Volksbühne, der Kleinkunst und last not least dem kritischen Echo der italienischen Presse galten seine intensiven Studien, denen er hier in knapper übersichtlicher Form Ausdruck gab.

Im zweiten, „Illustrationen" betitelten Abschnitt, wird, durch großartige Szenenfotos unterstützt, der Aufführungsstil klassischer und moderner Stücke anschaulich gemacht. Darüber hinaus wird durch die Gegenüberstellung der einzelnen Theatergesellschaften das in Europa einzig dastehende Phänomen der wandernden „compagnie" lebendig vor Augen geführt.

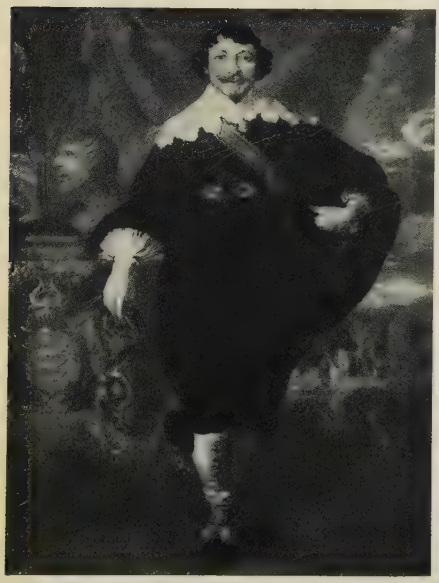
Im dritten Abschnitt kommen sechs bekannte Autoren zu Wort, die zu den verschiedenen Problemen des italienischen Gegenwartstheaters Stellung nehmen. Ugo Betti beschäftigt sich mit dem Thema „Theater und Religion". Eduardo de Filippo, der berühmte neapolitanische Schauspieler-Autor, gibt ein „Interview unter vier Augen", Federico Zardi setzt sich mit der Frage der Beschaffenheit der Charaktere des Dramas auseinander, demgegenüber betont Alberto Moravia die Wichtigkeit des Wortes vor der äußeren Handlung. In einem aufschlußreichen Essay schildert Diego Fabbri seine Anschauung über das Wesen des Schriftstellers und gibt Einblick in sein Schaffen. In kurzen Betrachtungen, die gleich black-outs an uns vorüberhuschen, umreißt Franco Parenti in launiger Form die Zu- und Mißstände des gegenwärtigen italienischen Theaterlebens.

Autoren, Schauspieler und Regisseure werden schließlich im vierten, bio-bibliographischen Teil kurz vorgestellt, so daß gerade dieser Abschnitt, der die rasche Information über die wichtigsten, das italienische Theaterleben bestimmenden Personen ermöglicht, eine überaus wertvolle Ergänzung der vorangegangenen Teile bildet. Ein reichhaltiges Personenregister komplettiert das Werk.

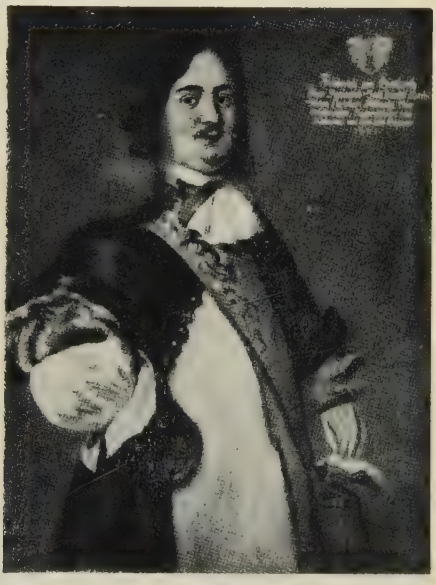
Roswitha Brix (Wien)

1. „Vanitas", Kupferstich von Johann Heinrich Schönfeld (1609—1682/83)

2. Der Große Kurfürst, Berlin 1700, von Andreas Schlüter (1660—1714)



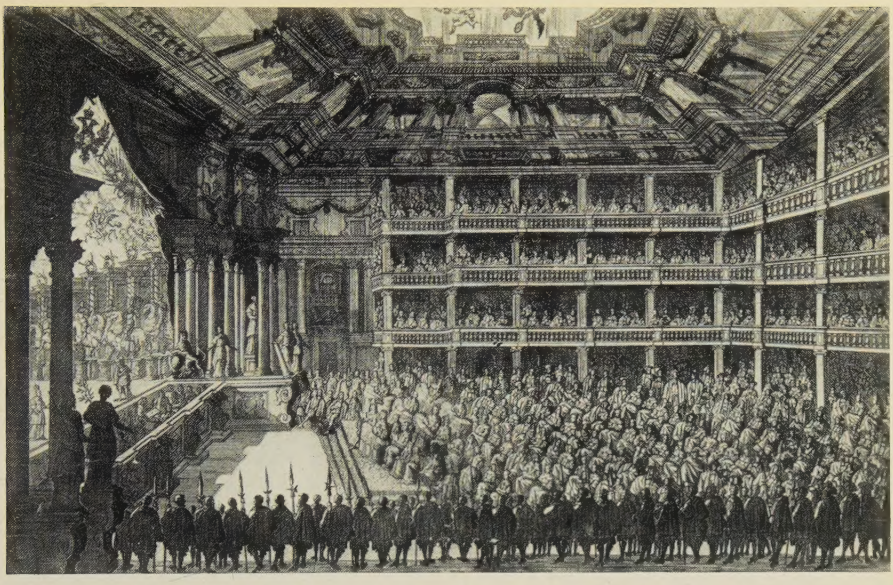
3. J. M. zum Jungen, Gemälde von Joachim von Sandrart (1606—1688)



4. Friedrich von Güntherroth, 1671, Gemälde von Jurian (Jürgen) Ovens (1623—1678)

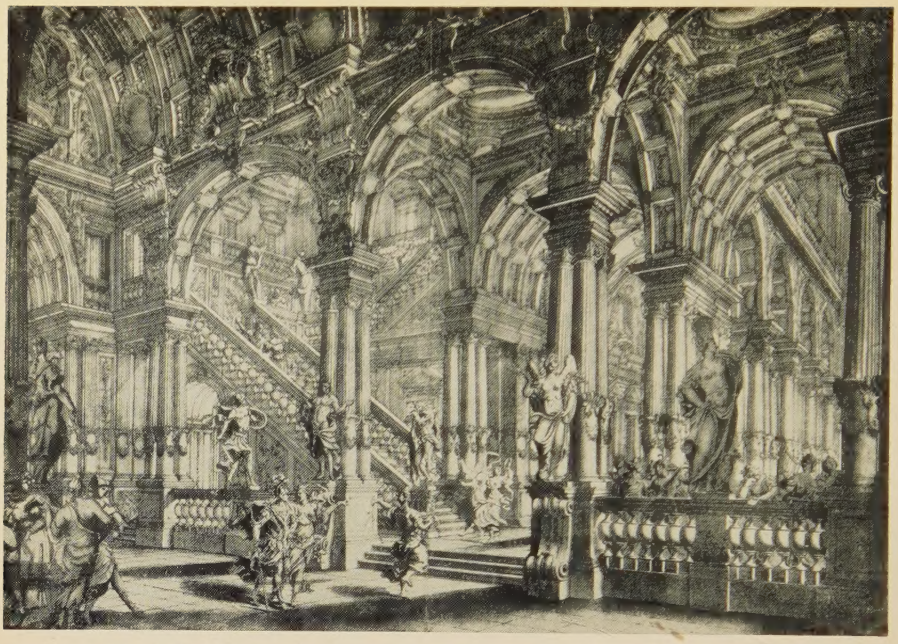
1. N. Avancini, „Pietas victrix", 1659: Der Sturz Phaetons. Stich sign. G. B. (Giovanni Burnacini?)

2. N. Avancini, „Pietas victrix": Höllenszene. Stich sign. G. B.



3. Von L. O. Burnacini erbautes Wiener Opernhaus. Eröffnungsvorstellung 1668: „Il pomo d'oro" von F. Sbarra, Musik von Cesti; Stich von M. Küsel nach Burnacini

4. „La monarchia Latina trionfante", 1678, von N. Minato, Musik von Draghi; Bühnengestaltung von L. O. Burnacini; Spieleröffnung



5. Giuseppe Galli=Bibiena, Hallen= und Stiegenarchitektur. Dekorationsentwurf in Diagonalperspektive

6. Ferdinand Raimund, „Das Mädchen aus der Feenwelt" oder „Der Bauer als Millionär", 1826: Abschied der Jugend von Fortunatus Wurzel. Stich von Zincke nach Schoeller

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Förderung der Barockkultur durch das Hohenemser Grafenhaus. Von Ludwig Welti (Bregenz) 235
Die Barockkultur Mitteleuropas und die Ursprünge des slowenischen Theaters. Von Filip Kalan Kumbatovič (Ljubljana) 248
Metastasio — der Hofdichter als Regisseur. Von Alois M. Nagler (New Haven) 274

Das Porträt

Abschied von Artur Kutscher. Von Bernt Rhotert (Frankfurt/Main) 285
Ein Leben für Shakespeare. Richard Flatter †. Von Otto Basil (Wien) 287

Besprechungen

A. Veinstein, Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le Monde (H. Kindermann) 290
V. Pandolfi, Zeitgenössisches italienisches Theater 1945—1959 (R. Brix) 291

DIE MITARBEITER VON HEFT 3

Dr. Otto Basil, Redakteur des „Neuen Österreich", Wien
Dr. Roswitha Brix, Wien VIII., Pfeilgasse 10
Prof. Dr. Willi Flemming, Universität Mainz
Prof. Dr. Filip Kalan Kumbatovič, Akademie für darstellende Kunst, Ljubljana
Prof. Dr. Alois M. Nagler, Yale University, New Haven, USA
Dr. Bernt Rhotert, Frankfurt/Main, Günthersburgallee 42
Landesoberarchivrat Dr. Ludwig Welti, Vorarlberger Landesarchiv, Bregenz

VERSEHEN UND ERKENNEN

Eine Studie über Heinrich von Kleist

Von Walter Müller-Seidel

XII, 231 Seiten. Großoktav. 1961. Engl. Brosch. DM 20.—

Das eigentümlich Befremdliche, das unverkennbar Widersprüchliche im Stil Kleists steht im Fragenkreis der vorliegenden Studie. Ausgehend von den zahlreichen „Versehen" bei Kleist, die mit dem Phänomen des Widerspruchs eng zusammenhängen, stellt der Autor die Beziehung zur Poetik her, wobei er vor allem die Erkennungs- und Verkennungsszenen heranzieht, wie sie in der aristotelischen Dramentheorie behandelt werden. Zwischen Wahrheit und Schein zu unterscheiden wird als Charakteristikum Kleistscher Dichtung in dieser Abhandlung herausgestellt.

BÖHLAU-VERLAG / KÖLN-GRAZ

Das meistgelesene Werk des Erasmus in flüssiger Neuübertragung

ERASMUS VON ROTTERDAM

ENCHIRIDION

Handbüchlein eines christlichen Streiters

Ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Werner Welzig

126 Seiten. 2 Tafeln. Eine Textabb. Großoktav. 1961. Brosch. S 68.—. DM 11.80

Erasmus von Rotterdam steht an bedeutender Stelle im europäischen Geistesleben an der Wende vom Spätmittelalter zur Neuzeit. Sein im Original lateinisch abgefaßtes „Handbüchlein eines christlichen Streiters" ist nicht nur für Historiker, Literaturhistoriker und Theologen gleichermaßen aufschlußreich, sondern bietet darüber hinaus dem christlichen Leserpublikum eine erbauliche Lektüre.

HÖLDERLIN

Reden und Aufsätze

Von Friedrich Beißner

VIII, 287 Seiten. 9 Tafeln. Großoktav. 1961. Leinen DM 26.—

Friedrich Beißner hat mit seinen editorischen und seinen hier vorgelegten interpretierenden Arbeiten wesentlich dazu beigetragen, das gängige Hölderlinbild von eingewöhnten Verzeichnungen und Verfälschungen zu reinigen. Ob es sich in diesen Reden und Aufsätzen um allgemeine Einführungen, um Auslegungen einzelner Oden, Elegien, Hymnen oder um die Entstehungsgeschichte des Trauerspiels handelt: die hohe eigene Art eines großen Dichtertums leuchtet aus allen hervor.

Kleine Beiträge zur Volkskunstforschung. Herausgegeben vom Institut für Volkskunstforschung Leipzig, Heft 7

VOM STAMMBUCH ZUM POESIEALBUM

Eine volkstümliche Studie

Von Alfred Fiedler

68 Seiten. 12 Tafeln (21 Abb.). Oktav. 1960. Engl. brosch. DM 6.90

Das Führen von Poesiealben ist ein seit Jahrhunderten gepflegter Brauch. Da in den letzten Jahren verschiedentlich Stimmen über den Wert oder Unwert laut wurden, unternahm es der Verfasser, mit seinen kritischen Untersuchungen den Diskussionen über diese Frage die schon seit langem fehlende Grundlage und einen gewissen Abschluß zu geben.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN